

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

DEPARTAMENTO DE GEOGRAFÍA, HISTORIA Y  
FILOSOFÍA

Área de Historia Del Arte

Programa de Doctorado en Historia del Arte y Gestión Cultural en el  
Mundo Hispánico



**TESIS DOCTORAL**

**La presencia de la familia en la fotografía  
contemporánea: de lo privado a lo público  
(1986-2016)**

Eunice Miranda Tapia

**DIRECTORAS**

Dra. María del Valle Gómez de Terreros Guardiola - Universidad Pablo  
de Olavide

Dra. Rebeca Monroy Nasr - Dirección de Estudios Históricos del  
Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)

Sevilla, 2017



A Gabriele y Marco





# Índice de contenidos

<u>Agradecimientos</u> .....	9
<u>Génesis de la investigación</u> .....	11
<u>Introducción</u> .....	13
<u>Metodología</u> .....	23
<u>Estructura</u> .....	26

## Capítulo 1 · Familia y privacidad, conceptos fundamentales. .....29

1.1 La familia, aproximación a sus modelos y definiciones.....	30
1.1.1 El problema del estudio de la familia.....	31
1.1.2 Definiciones de familia.....	35
1.1.3 Modelos de familia .....	39
1.2 Definiciones y diferenciaciones de lo público y lo privado, privacidad e intimidad .....	45
1.2.1 La dualidad público/privado en relación al cuerpo y al espacio .....	47
1.2.2 Privacidad e intimidad, ¿dos términos equivalentes? .....	59
1.2.3 El secreto como efecto de la privacidad .....	62
1.2.4 El relato del yo .....	65
1.3 Exponer las emociones .....	68
1.3.1 Emociones, afectos y sentimientos .....	68
1.3.2 Las emociones en el arte .....	74

## Capítulo 2 · La vida familiar, representaciones y modos de exhibición en la fotografía.....81

2.1 Antecedentes en la representación de la familia.....	82
--	----

2.1.1 De la pintura a la fotografía.....	83
2.1.2 El retrato en los inicios de la fotografía .....	100
2.2 La fotografía de familia en la esfera del arte .....	118
2.2.1 El fotógrafo como autor y como miembro de la familia .....	118
2.2.2 La familia presente en la fotografía social y el documentalismo .....	135
2.2.3 La documentación del yo y la narración de la vida privada.....	144

### Capítulo 3 · Consideraciones previas a la categorización..... 159

3.1 Modo de aproximación a la obra fotográfica.....	162
3.2 Criterios para la selección de autores y obra.....	171
3.3 Sobre la posición del artista en la exhibición de su privacidad .....	172
3.3.1 Las plataformas de difusión de lo privado .....	173
3.4 Sobre la técnica fotográfica en las fotografías de familia.....	177
3.4.1 El error como elección estética .....	177
3.4.2 De la fotografía directa a la manipulación digital.....	178
3.4.3 Impresión, formatos y soportes fotográficos .....	180
3.4.4 Imagen de instante y escenificaciones .....	181

### Capítulo 4 · Una propuesta de categorización de los discursos sobre la familia en la fotografía contemporánea..... 183

4.1 El diario convivir y los cuestionamientos sobre la estructura tradicional de la familia. ....	184
4.1.1 La vida cotidiana, documentación y rutina. ....	185
4.1.3 Familia extensa y otros modelos de familia.....	227
4.1.4 La familia imaginaria, roles recreados .....	247
4.2 Conformación de recuerdos y evocaciones familiares .....	260
4.2.1. El álbum de familia, recuperación de la memoria familiar y las nuevas narrativas.....	261
4.2.2 La familia desde la nostalgia y la evocación.....	281

4.3 Visiones desde la maternidad y la paternidad .....	296
4.3.1 De la maternidad idealizada a su desmitificación .....	297
4.3.2 Los hijos como tema, de la rutina al caos .....	312
4.4 El cuerpo enfermo y el paso del tiempo en la historia familiar .....	345
4.4.1 La irrupción de la enfermedad en la dinámica familiar .....	346
4.4.2 Registrar el paso del tiempo .....	366
4.5 El sexo y el amor .....	374
4.5.1 El sexo del que no se habla .....	375
4.5.2 El amor como relato .....	388
4.6 Los espacios de la familia: de la casa a la región .....	400
4.6.1 La casa como contenedor de emociones .....	400
4.6.2 Paisajes de lo familiar. Entre territorio e identidad. ....	409
 <u>Conclusiones</u> .....	 429
 <u>Bibliografía</u> .....	 439
 <u>Lista de ilustraciones</u> .....	 461
 <u>Apéndices</u> .....	 471
Apéndice 1. Índice biográfico .....	473
Apéndice 2. Tabla resumen del análisis de obra fotográfica .....	499
Apéndice 3. Gráficas .....	515
Apéndice 4. Lista de autores .....	523



# Agradecimientos

Durante los años que ha llevado esta investigación, han sido diversas personas las que me han apoyado en este proceso y que han sido un apoyo constante para su realización. En primer lugar, deseo agradecer el apoyo de mis directoras de investigación, María del Valle Gómez de Terreros Guardiola, quien ha revisado con infinita paciencia y sabiduría cada parte de esta investigación y quien tantas veces me ha ayudado como ancla para aterrizar conceptos y concretar ideas; y también a Rebeca Monroy Nasr, quien desde México y con la generosidad y cariño que la caracterizan, me acompañó con su gran conocimiento de la fotografía y fue así un apoyo intelectual y personal invaluable. También agradezco a mis profesores y amigos en la Universidad Pablo de Olavide, a Francisco Ollero, quien con gran entusiasmo siempre creyó en mi proyecto y me asesoró voluntariamente en distintos momentos clave en los que necesitaba de su lucidez metodológica y también a Fernando Quiles, quien me aventuró en múltiples proyectos de investigación, foros, comisariados, congresos y publicaciones y me hizo sentir parte de una comunidad académica.

Y finalmente agradezco a Gabriele, quien apareció no sólo para impulsarme a cambiar de geografía e iniciar esta investigación, sino para transformar todo lo que entendía por familia. Agradezco por el viaje que emprendimos juntos, que me ha llevado no sólo a crear esta investigación sino, además, a crear juntos la mayor de las obras y también la mayor fuente de aprendizaje: Marco, nuestro pequeño gran guerrero, a quien dedico con amor este trabajo.

Investigación financiada por el Gobierno Mexicano a través  
del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y el Fondo  
Nacional para la Cultura y las Artes.



# Génesis de la investigación

Hace algunos años pude ver por primera vez una edición del mítico libro de Nan Goldin *The Ballad of Sexual Dependency*, publicado originalmente en el año 1986 y del que apenas conocía unas imágenes. Al leer el texto introductorio realizado por Goldin y recorrer cada una de las páginas del libro, comprendí por qué esa obra había marcado un antes y un después en el modo de exhibir la vida privada. Entre fotografías de momentos de felicidad, de fiesta, de la vida sexual de ella y sus amantes, o de sus amigos y sus parejas, alternadas con imágenes de dolor, muerte y enfermedad, la artista exhibía con total apertura lo que conformaba su vida cotidiana, la vida de la que ella denominó “su tribu”, su “familia re-creada”. En sus fotografías se podía comprender un modo completamente nuevo, al menos desde mi perspectiva, de comprender las dinámicas emocionales que se rigen por la libertad de la concepción de la idea de familia. Más aún, cuando Goldin declara: “Esta es la historia de una familia re-creada, despojada de los roles tradicionales [...] Existe el deseo por la cercanía de una familia sanguínea, pero también el deseo de algo más abierto”.<sup>1</sup> Desde esta concepción de familia empezó a surgir en mí el deseo de indagar en otros modos de representación de la familia en la fotografía.

Ya en mi anterior tesis de maestría, realizada en la Universidad Nacional Autónoma de México, había iniciado un acercamiento a los modos en que la fotografía se relaciona con la privacidad, la memoria, el espacio de la

---

<sup>1</sup> GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*, New York: Aperture, 1996, p. 6. Trad. de: “This is the story of a re-created family, without the traditional roles.[...] In my family of friends, there is a desire for the intimacy of the blood family, but also a desire for something more open-ended”.

cotidianidad y la relación con las emociones, todo ello en conexión con mi producción fotográfica.<sup>2</sup> En esa investigación incluí la obra de algunos autores<sup>3</sup> que trabajan sobre la memoria, el cuerpo y la familia. Desde ese momento, sumado al impacto que tuvo en mí la obra de Goldin, surgió el interés por seguir indagando en los modos en que la vida familiar es exhibida en la fotografía contemporánea. Algunos años después de haber concluido esa primera investigación, finalmente pude volver a sumergirme en el estudio de la imagen fotográfica al inscribirme en el Doctorado en Historia del Arte de Arte y Gestión Cultural en el Mundo Hispánico de la Universidad Pablo de Olavide, lo cual me permitió —también desde mi traslado de residencia de Ciudad de México a Sevilla—, conocer otras visiones tanto de la historia reciente de la fotografía contemporánea como de los modos de abordar el objeto de estudio.

---

<sup>2</sup> La tesis de maestría fue publicada por la Dirección de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ver: MIRANDA TAPIA, Eunice. *Memoria Cero: una mirada fotográfica*. Ciudad de México: UNAM; Coordinación de Estudios de Posgrado, 2008. También disponible en versión electrónica *epub*: <http://www.ugi.unam.mx/es/node/797>.

<sup>3</sup> Como Patric Wittig y en particular la obra de Ana Casas, que de nuevo forman parte de los autores que se abordan en la presente investigación.



# Introducción

En la producción fotográfica contemporánea, una forma de creación constante gira alrededor del desplazamiento entre lo público y lo privado. Valores sociológicos, culturales e individuales, enmarcados en el contexto de la cultura occidental americana y europea, son exhibidos en el ámbito específico del arte, ya sea a manera de ejercicios de identidad del propio artista o como propuestas que cuestionan los límites entre lo que puede y no puede salir del terreno de lo privado. En este tránsito de imágenes de la vida privada se hace evidente la representación de la familia del artista, quien desde su propia experiencia exhibe una visión que se materializa desde una posición doble, como miembro de la familia y como creador.

La presente investigación busca identificar, desde la fotografía contemporánea, cuáles son los discursos que conforman la producción fotográfica que se inspira en la vida familiar del propio artista, emergente o consagrado, y que es exhibida fuera de la esfera íntima y familiar. El objeto de este proyecto se centra en la producción artística realizada en el ámbito europeo y americano en los últimos treinta años, tomando como punto de partida el año 1986 para hacer referencia a la publicación del libro *The Ballad of Sexual Dependency* de la artista norteamericana Nan Goldin, por estar considerada una obra que indica un antes y un después en relación a los modos de exhibición de la vida privada. Al respecto, Charlotte Cotton señala la obra de Goldin como la que ha tenido la más obvia y directa influencia en la representación de la vida íntima, pues al explorar el modo en que mostró las dinámicas sociales y afectivas de su “familia elegida” —conformada por amigos y amantes—, fue configurando no sólo una narrativa de su círculo

familiar sino también una pauta para analizar la posterior fotografía de la intimidad y a sus creadores.<sup>4</sup>

Esta investigación pretende ser una aportación al estudio de la imagen que sume a la visión transgresora que propuso Goldin otras narrativas generadas desde la vida privada y familiar a partir de la identificación de esos discursos en la producción fotográfica contemporánea. La propuesta de categorización sobre las temáticas de representación de la familia que se propone en esta investigación pretende funcionar como un modelo flexible en el que se posicionan las distintas narrativas de los artistas y que permite reconocer la multiplicidad de visiones en las que se materializan las narrativas de vida familiar.

Entendiendo que la concepción de la fotografía de familia tiene su origen en la práctica del aficionado que construye la memoria familiar a través de sus fotografías, en esta investigación deseamos comprender el modo en que la fotografía inscrita en el ámbito artístico hace posible otras narrativas que poco tienen que ver con lo que se puede comprender por familia en un álbum tradicional. Como menciona Pierre Bourdieu, el uso social más común de la fotografía de familia se materializa en el álbum, en el cual están inscritos una serie de códigos sociales bien establecidos que dictan desde el tipo de pose que deben cumplir los retratados y sobre todo la selección de momentos importantes de la vida familiar que pasarán a constituir una memoria conformada por fotografías que poseen un alto valor documental.<sup>5</sup> En ese sentido, éste funciona como un modo de organizar la memoria social y conformar a partir de las imágenes, “un modelo de unificación en los

---

<sup>4</sup> COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London; New York: Thames & Hudson, 2009, p. 138.

<sup>5</sup> BOURDIEU, Pierre (ed.). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 69.

monumentos de su unidad pasada” y por ello, concluye el autor, “nada es más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia”.<sup>6</sup>

Desde la posición de Bourdieu se comprenden las fotografías familiares producidas en el contexto del aficionado desde casi un único sentido: virtuoso y ejemplar. Pero, precisamente ese uso altamente positivo de las imágenes de familia, sumado a la presencia cada vez mayor del tema de la familia en la esfera del arte fotográfico contemporáneo, exige la revisión de esas otras narrativas de familia que no necesariamente se vinculan ni con la memoria ni con la experiencia positiva, edificante o de cohesión social de la que hablaba el autor y que, en cambio, se formulan a partir de otras motivaciones: los cuestionamientos sobre la estructura familiar tradicional, la disfunción familiar, la presencia de la enfermedad en la familia, o también las reflexiones vinculadas a la gestación, la vida cotidiana o el sexo.

A partir de lo anterior, es necesario reconocer los estudios previos y las definiciones indispensables que nos sirven como punto de partida para esta investigación.

Por una parte ha sido necesario realizar una revisión del concepto de familia, pues también los cambios sociales que ha sufrido su estructura tradicional —entendida como la familia nuclear conformada por una pareja heterosexual y sus hijos— se han visto reflejados en las representaciones artísticas que hemos localizado. La familia de elección<sup>7</sup> que exhibe Nan Goldin,<sup>8</sup> la confrontación de los roles tradicionales familiares en la fotografía de Susan Copich<sup>9</sup> o la familia nuclear imaginaria propuesta por Susan

---

<sup>6</sup> Ídem.

<sup>7</sup> En el Capítulo 1, se presentan los distintos modelos de familia que caracterizan a la sociedad contemporánea. La familia de elección corresponde a las personas sin vínculo de parentesco que realizan roles familiares. Por ejemplo: las relaciones entre estudiantes, amigos, o las que se dan en las residencias de mayores, etcétera. Ver apartado 1.1.2 *Definiciones de familia*.

<sup>8</sup> Ver su obra en el apartado 2.2.3.

<sup>9</sup> Ver su obra en el apartado 4.1.2.

Heintz,<sup>10</sup> hacen necesaria una relectura de lo que tradicionalmente se concibe como familia. Aunque en la primera parte de esta investigación realizamos una profundización de los conceptos básicos, hemos considerado importante hacer aquí una breve mención a ellos.

James Casey propone el estudio de la familia desde la antropología social como un concepto condicionado por el hombre y su cultura.<sup>11</sup> Esto permite una descripción de la familia más allá de las relaciones determinadas por un vínculo sanguíneo y más bien condicionada por las relaciones interpersonales que configuran la vida familiar. En el mismo sentido, Claude Lévi-Strauss propone una definición de la familia comprendida a partir de las alianzas que determinan las uniones como el único modo de contrarrestar el peso de la naturaleza en la definición de la familia.<sup>12</sup> Vittorio Cigoli apunta hacia una definición de familia más relacionada a los “afectos y sus representaciones”,<sup>13</sup> introduciendo así el factor emocional.

Por otra parte es importante realizar una revisión de los conceptos de lo público y lo privado así como las diferenciaciones entre los términos privacidad e intimidad, ya que estaremos trabajando con material fotográfico que se produce en la intimidad familiar pero que es trasladado al ámbito público cuando es expuesto, ya sea en una galería, en un museo, en una publicación fotográfica o en plataformas digitales de comunicación. Retomamos la posición de Hannah Arendt quien defiende que para que algo exista socialmente debe exhibirse, y que esa misma exhibición conlleva su opuesto.<sup>14</sup> De manera similar Wolfgang Sofsky hace referencia a la defensa de

---

<sup>10</sup> Ver su obra en el apartado 4.1.5

<sup>11</sup> CASEY, James. *Historia de la familia*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1990, p. 237.

<sup>12</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 67.

<sup>13</sup> CIGOLI, Vittorio. *El árbol de la descendencia. Clínica de los cuerpos familiares*. Barcelona: Herder Editorial, 2012, p. 35.

<sup>14</sup> ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 78.

la privacidad como un acto que significa la imposición de fronteras y desde ese punto señala a los sentidos como la primera de ellas, al comprender la necesidad de apartar de la mirada ajena lo que se desea mantener como privado.<sup>15</sup> Esta idea es fundamental para nuestro tema, puesto que estamos trabajando con obras que se deslizan siempre entre los terrenos de lo privado y lo público y que se generan en el ámbito presumiblemente privado del hogar. En este mismo sentido, consideramos oportuno retomar el concepto propuesto por Sidonie Smith y Julia Watson sobre “narrativas de vida”, para referirnos a la obra que hace referencia a la vida del autor y así evitar el uso del término “autobiográfico”, que, como argumentan las autoras, puede dificultar o desviar el significado de determinados proyectos artísticos que se inspiran en la vida del autor pero que no necesariamente son autobiográficos.<sup>16</sup>

También es fundamental para comprender el modo en el que las imágenes de la familia transitan entre lo privado y lo público lo que apunta Irwin Altman, al definir la privacidad como un proceso que es regulado por el propio individuo, quien determina el nivel de apertura a la vida privada que se le otorga a los otros a partir de los canales de interacción que habilita para esa intercomunicación.<sup>17</sup>

En relación a las investigaciones académicas sobre la fotografía de familia que conforman el estado de la cuestión, es relevante observar que la mayor parte del material estudia su práctica a través de sus usos sociales, como una forma de componer la memoria familiar a partir del álbum de familia.<sup>18</sup> En ese

---

<sup>15</sup> SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de lo privado: una apología*. Valencia: Pre-Textos, 2009, p. 41.

<sup>16</sup> SMITH, Sidonie y WATSON, Julia (eds.). *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. USA: University of Michigan Press; Ann Arbor, 2002, p. 8.

<sup>17</sup> ALTMAN, Irwin. *The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, Crowding*. Monterrey, California: Brooks/Cole Publishing Co., 1975, p. 6.

<sup>18</sup> En relación al estudio de la fotografía de familia en el álbum familiar como práctica cultural y artística, ver: BUSTARRET, Claire. “L'album photographique avant l'ère photo-mécanique: une aventure éditoriale”, en DEBAT, Michelle (dir.). *La photographie et le livre*. París: Trans Photographic Press, 2003, pp. 52-65; CHALFEN, Richard. *Snapshots Versions of Life*. Bowling

sentido Gisèle Freund<sup>19</sup> describe el modo en que en el siglo XIX, los primeros retratos fotográficos que se solían llevar en pequeños portarretratos portátiles, fueron sus primeros antecedentes. También en los distintos manuales de historia de la fotografía las imágenes de la familia ocupan un lugar en su desarrollo, tanto en la historia narrada desde la visión europea en el caso de Marie-Loup Sougez, Jean Claude-Lemagny o Petr Tausk, como en la versión de la historia americana más conocida, que realiza Beaumont Newhall.<sup>20</sup> Todos ellos dedican un espacio para relatar el modo en que la fotografía de familia se instauró como una práctica común desde el nacimiento de esta técnica, y cuya continuidad fue favorecida principalmente por la evolución tecnológica del propio medio, que se desplaza entre el uso de las tarjetas de visita en el siglo XIX hasta la denominada democratización de la fotografía con la llegada de la película flexible y la sabida consecuencia que propició que cualquier persona pudiera convertirse fotógrafo.

---

Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987; HIRSCH, Julia. *Family Photography. Context, Meaning and Effect*. New York: Oxford University Press, 1981; HOLLAND, Patricia y SPENCE, Jo. *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. London: Virago, 1991; ISHERWOOD, Sue. *The Family Album*. London: Broadcasting Support Services, 1988; KUHN, Annette. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso, 1995; LINKMAN, Audrey y WARHURST, Caroline. *Family Albums*. Manchester: Manchester Polytechnic, 1982; OKSMAN, Tahneer. "Mourning the Family Album", en *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 24, n° 2. University of North Carolina: 2009, pp. 235-248; ROIGÉ, Javier y SALA, Teresa M. (dirs.). *Album. Imatges de la família en l'art*. Barcelona: Museu d'Art de Girona, 2004; SILVA, Armando. *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Medellín: Universidad de Medellín, 2012; SANDBYE, Mette. "The family photo album as transformed social space in the age of web 2.0", en EKMAN, Ulrich (ed.). *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*. Cambridge: MIT Press, 2012; SPENCE, Jo. "Más allá del álbum familiar, 1979", en RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 64-69; entre otros.

<sup>19</sup> FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

<sup>20</sup> Sobre la fotografía de familia y sus usos sociales y antropológicos ver: LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André (eds.). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988, pp. 63-75; SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007, pp. 254-264; TAUSK, Petr. *Historia de la Fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp. 216-222; BOURDIEU, Pierre (ed.). *Un arte medio...* ob. cit., pp. 139-161. Desde una posición más ligada a la evolución del medio fotográfico pero también en relación a sus usos sociales, ver: NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 59-71.

En uno de los primeros textos dedicados al estudio de la fotografía de familia realizado desde una perspectiva crítica y no sólo histórica, localizamos el texto de Patricia Holland, editado en 2000, en el que realiza una revisión sobre el modo en que la fotografía de familia se fue instaurando no sólo como un género en la práctica del aficionado que registra la vida familiar en un álbum fotográfico clásico, sino que reconoce la incursión de este tipo de imágenes en el ámbito galerístico, como una práctica que merece ser estudiada. En la breve revisión histórica que realiza Holland, hace referencia a la obra de autores contemporáneos como Sally Mann o Richard Billingham, y el modo en que sus imágenes de familia han abierto espacios en el ámbito museístico, opinando lo siguiente:

Recientemente, una fascinación por lo personal ha llevado la fotografía de familia a las galerías en nuevas direcciones. Algunos fotógrafos han tomado el mundo de sus experiencias personales como su tema, a menudo incorporando instantáneas o imitando su estilo. Otros han desarrollado una especie de hiperrealismo doméstico, evidenciando la miseria de la vida cotidiana.<sup>21</sup>

En el sentido de evidencia, retomamos el conocido concepto de “huella de la realidad”<sup>22</sup> que, según Roland Barthes, es inherente al medio fotográfico y que añade a las imágenes de la vida familiar de los autores un sentido mayor de exhibición. El artista se exhibe, desplegando su vida familiar a un público desconocido, se muestra desde un medio aparentemente transparente en el que hay poco espacio para la duda.

---

<sup>21</sup> HOLLAND, Patricia. “Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography”, en WELLS, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. Great Britain: Routledge, 2000, pp. 161-162. Trad. de: “Recently, a fascination with the personal has brought family photography into the galleries in new ways. Some photographers have taken the world of inner experience as their subject-matter, often incorporating snapshots or imitating their style. Other have developed a sort of domestic hyper-realism, seeking out the squalor of everyday life”.

<sup>22</sup> BARTHES, Roland. *La cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 61.

La tensión entre fotografía, vida privada y verdad, se hace aún más evidente cuando lo que se exhibe son las fotografías de niños y, en el caso que nos ocupa, de los hijos de los artistas. En ese sentido los estudios que realiza Anne Higonnet, funcionan como un referente para comprender el modo en que la fotografía de niños se ha instaurado en el imaginario colectivo como un modelo idealizado de una infancia inocente, creado por la sociedad occidental desde los inicios del siglo XVII, en el que se concebía a los niños como “pequeños adultos defectuosos, necesitados de corrección y disciplina, especialmente los niños cristianos, de los que se cree que nacen en el pecado”.<sup>23</sup> Desde la reflexión de Higonnet es posible comprender la crisis que detonan las imágenes que corrompen ese ideal (como las fotografías de Sally Mann), y que confrontan con gran polémica no sólo al público no especializado sino también a la misma estructura museística en la que se exhibe. Según la autora,

Las imágenes más desafiantes de los niños han sido producidas por una fe combinada entre la inocencia del niño y la neutralidad de la cámara: fotografías que nos obligan, como espectadores, a ver lo que nuestros ideales niegan, expresando lo que sus propios creadores, no podrían admitir.<sup>24</sup>

Igualmente, desde la creación artística contemporánea, es indispensable citar el importante trabajo que realiza Estrella de Diego en el que analiza las distintas estrategias de narración del yo y su relación con conceptos como la verdad, la autenticidad y el simulacro. Su estudio se centra sobre todo en la práctica del performance, pero también hace referencia a la obra fotográfica de

---

<sup>23</sup> HIGONNET, Anne. *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. London: Thames and Hudson, 1998, p. 8. Trad. de: “faulty small adults, in need of correction and discipline, especially Christian children who were thought to be born in sin”.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 10. Trad. de: “The most challenging pictures of children have been produced by a combined faith in the child's innocence and the camera's neutrality: photographs which force us, as viewers, to see what our ideals deny, just as they expressed what their own makers could not admit”.



autores como Nan Goldin, en relación al modo en que el autor de una narración autobiográfica no necesariamente debe aparecer en las imágenes para estar presente, sino que se refleja a través de los personajes que retrata, de la vida de los otros, de los suyos.<sup>25</sup> También se refiere a la obra fotográfica de Richard Billingham, Enrique Marty o Mira Bernabeu, desde la que analiza otros modos de representar la familia, que se alejan de los modelos idealizados de la armonía familiar y se acercan más al psicoanálisis y a la percepción de drama y la fractura emocional que está presente en la familia real, esa que se representa poco y que se oculta en las imágenes de los momentos felices presentes en todo álbum familiar.<sup>26</sup>

Otra visión crítica sobre los modos tradicionales en que se representa la familia, es la que propone Marianne Hirsh a partir de una deconstrucción del mito de la familia. En su obra analiza el modo en que la fotografía funciona como la herramienta principal de reconocimiento y representación de la familia, y precisamente en esa exclusividad se construye una declaración falsa, o por lo menos conveniente, de la historia familiar. En las fotografías del álbum de familia se realiza una “edición” de la verdad, al significar una selección intencionada de ciertos ideales románticos de la vida familiar, que se alejan de una realidad mucho más compleja y perturbadora.<sup>27</sup>

De igual manera destaca la breve colección de textos editada por Pedro Vicente, en la publica las reflexiones de autores como Joan Fontcuberta, Nuria Enguita y Annette Kuhn. A lo largo de su trabajo es posible localizar algunos textos académicos que hacen mención a la obra específica de fotógrafos

---

<sup>25</sup> DIEGO OTERO, Estrella de. *No soy yo: autobiografía, «performance» y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela, 2011, p. 80.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>27</sup> HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 6.

contemporáneos que trabajan sobre la familia.<sup>28</sup> Aunque este libro fue un valioso hallazgo, también confirmó lo que se había estado reflejando en esa búsqueda de referencias previas sobre el estudio de la familia en la fotografía contemporánea: la presencia escasa en artículos de revistas científicas, la esporádica aparición en textos centrados en el estudio del álbum familiar o un enfoque más orientado hacia aspectos más relacionados con la identidad y el autorretrato.

Esta falta de documentación académica hizo confiar en que la profundización en el estudio de la fotografía de familia dirigido hacia la localización de los distintos discursos que representan la vida familiar de los propios autores en la fotografía contemporánea, sería una aportación relevante.

De ahí que los objetivos de esta investigación se manifiesten en lo siguiente: contribuir a un mejor conocimiento de los discursos que se exponen sobre la familia en el ámbito de la fotografía contemporánea americana y europea; dar visibilidad a otras narrativas de familia que se alejan de las imágenes tradicionales establecidas en la práctica social del álbum familiar; reconocer la fotografía de familia como un medio que refleja los cambios sociales en relación a la concepción tradicional de la familia y por último, identificar el traslado de lo privado a lo público como un mecanismo de creación y también como una posible problemática al exhibir determinadas temáticas familiares.

---

<sup>28</sup> VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación Provincial del Huesca; La Oficina, 2013. El libro es el resultado de una serie de actividades educativas, expositivas y de divulgación realizadas dentro del programa ViSiONA en la Diputación Provincial de Huesca, España, en el año 2012 y que ha contado con otras sesiones relacionadas también con el estudio de la imagen y las narrativas domésticas, el álbum de familia, la autobiografía y la construcción de la subjetividad en la fotografía contemporánea. Se pueden seguir las actividades y conocer las distintas publicaciones académicas que se han derivado de ellas en: [www.visionahuesca.es](http://www.visionahuesca.es).

Para lograr esos objetivos, a lo largo de la investigación nos hemos planteado las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son los discursos que se abordan desde la fotografía que develan otros modos de comprender las dinámicas familiares en la contemporaneidad? ¿Qué mecanismos de exhibición y por lo tanto de traslado de lo íntimo-familiar son utilizados por los artistas? ¿Qué se entiende por familia en la sociedad contemporánea y qué posiciones adoptan los artistas en relación a ello? A partir de los objetivos planteados y de las preguntas de investigación, planteamos las distintas hipótesis que como punto de partida posicionan la perspectiva de esta investigación. Entendemos que la fotografía como medio, facilita, estimula y promueve un posicionamiento crítico por parte del artista en la definición sobre la familia contemporánea; por otra parte, los distintos modos de exhibir la vida familiar del artista en la fotografía contemporánea, están relacionados con la expansión de los límites de la privacidad que la sociedad contemporánea promueve y por último intuimos que dentro de la esfera del arte, es posible construir otros discursos que se alejan de la tradicional representación de la familia en el álbum familiar.

## Metodología

Para la selección de autores y su consecuente organización en los distintos apartados que proponemos para su estudio en la segunda parte de esta investigación, nos hemos basado en el discurso específico que, sobre su propia familia, aporta cada artista. Como mencionamos anteriormente, hemos delimitado este estudio a la producción en Europa y América, ya que en esta geografía se localizan modos compartidos en la práctica académica, teórica, de divulgación y de visibilidad en la producción fotográfica contemporánea, que permiten insertar este tipo de producciones dentro de las narrativas generadas en la Historia del Arte Occidental.

Para realizar la localización de los autores fue necesario recurrir a distintas fuentes, comenzando por la bibliografía que tratara de la familia en la historia de la fotografía reciente, catálogos de exposición, monografías, revistas especializadas en fotografía contemporánea en versiones impresas como en publicaciones electrónicas, textos curatoriales, auto-publicaciones de libros de artista y, también, visitas a exposiciones que permitieron descubrir nuevos autores. Conforme se fueron localizando los autores, fuimos desarrollando una base de datos en la que vertimos la información referente a cada artista. En ese documento se reflejaron los datos generales del artista, como nombre, país de origen, año de nacimiento, fuentes para localizar su trabajo artístico y también la información referente a la obra, como el título, año de producción, una breve descripción del proyecto y palabras clave para definirlo. Una vez vertido todo el material (originalmente más de cincuenta artistas de veintidos países), y de observar y organizar las distintas descripciones de los proyectos, fue posible hacer una propuesta de análisis de las narrativas de familia, definida en seis grandes temáticas y sus respectivos sub-apartados. En esa primera selección encontramos que había grupos en los que abundaban propuestas y que los proyectos fotográficos se volvían repetitivos, lo que nos llevó a una segunda selección en la que delimitamos el análisis a un máximo de cinco autores en cada subtema. Para mantener una referencia a la obra de los artistas que no han sido analizados a profundidad pero que también forman parte de la localización de las propuestas artísticas, al final de cada apartado designamos un espacio que hemos llamado Otras referencias, en el que hacemos una mención a ellos e indicamos datos generales así como una breve descripción de sus proyectos.

Para la selección final de autores tomamos como criterio principal aspectos como la originalidad de la propuesta en cuanto a la narrativa familiar expuesta y al modo en el que la obra representa un ejemplo claro de los modos de traslado de las imágenes familiares del ámbito privado al público. No está de

más aceptar que en algunas ocasiones resultó complejo incluir la obra de un autor en una categoría u otra, pero sabemos que ese será siempre uno de los conflictos presentes en cualquier intento de clasificación.

Como resultado de la selección, se concretó a la obra fotográfica de cuarenta y cuatro autores de diez países diferentes, cuya producción fotográfica se concentra desde el año 1986 hasta 2016. Además, como hemos mencionado antes, también hemos sumado otros sesenta y siete artistas como otras referencias, para componer un total de ciento once autores de veintiún países de procedencia.

La lista de artistas seleccionados, si bien es amplia, deja al margen la obra de algunos profesionales que, aunque también abordan el tema de la familia desde una posición personal, no cuentan con una apropiada divulgación, lo que dificulta el acceso a la misma.

Para el análisis de la obra de cada autor hemos considerado los siguientes aspectos: la temática empleada por el artista, el modo en que éste interviene en la imagen (ya sea desde su papel como uno de los protagonistas o como el artífice de una escenificación), también hemos observado los personajes de la familia retratados, el espacio privado que se representa y por último el modo en que fue concebido el proyecto para comprender el traslado de imágenes del ámbito privado al público. Todo esto sumado a las referencias que señalan los distintos espacios expositivos en los que se ha mostrado la obra y los modos de difusión que ha tenido.

En un ejercicio paralelo al análisis de cada autor, se fue conformando una tabla de análisis que resume cada una de las propuestas, con el objetivo de tener en un único espacio todo el cuerpo de obra que compone esta investigación y que permita contrastar propuestas, localizar periodos de creación o generar reflexiones cruzando distintos datos fácilmente localizables. También conformamos un listado con la biografía de cada autor, en la que recogimos los datos principales de su trayectoria artística que permitieran

reconocer su trayectoria, origen, periodo de creación, edad y también la información que pudiera facilitar el acceso a su obra a partir de los enlaces web a las páginas de los autores, o a falta de ésta, un enlace a la galería que promueve su obra.

La categorización propuesta, funciona pues, como una herramienta que busca generar un mapa general de nuestro tema, que pueda servir como referencia a futuras investigaciones en este campo hasta ahora tan poco estudiado.

## Estructura

La presente tesis está organizada en dos partes, conformadas por dos capítulos cada una. Dedicando así la primer parte a los estudios teóricos, definiciones y antecedentes históricos y la segunda parte al análisis de la obra fotográfica.

En el primer capítulo se definen los conceptos fundamentales de la investigación a partir de una revisión desde la sociología, la antropología social y la teoría de las emociones. En el segundo capítulo se revisan los antecedentes en la representación artística de la familia y en particular desde la fotografía, para localizar desde una breve revisión histórica, algunas de sus prácticas más comunes, para así dar paso a la segunda parte de la investigación, en la que proponemos una categorización de los modos de exhibición de la familia en la fotografía contemporánea. El tercer capítulo consiste en una detallada descripción de las consideraciones tomadas para la selección del material fotográfico y su análisis, para así dar paso al cuarto capítulo en el que se concentra toda la obra objeto de estudio. Para facilitar la lectura de esta investigación, se han traducido las citas de textos de otros idiomas y se han incluido los textos originales al pie de página. Por otra parte,

se han dejado los títulos de las obras en idioma original para el caso del material artístico contemporáneo y hemos indicado los títulos de obra traducidos al castellano para el material incluido en los antecedentes históricos.

Después de las conclusiones hacemos referencia a la bibliografía, en la que indicamos las fuentes de investigación utilizadas así como otras referencias que han sido de utilidad para localizar autores y exposiciones y añadimos un apartado especial para las páginas web referenciadas, esperando que las fuentes utilizadas sirvan de referencia para futuras investigaciones. Por otra parte sumamos una lista de ilustraciones en la que se indica la procedencia de las imágenes.

En el apartado denominado Apéndices, hemos incluido un índice biográfico de los autores que fueron estudiados en la investigación en el que se hace referencia a su trayectoria y se indica la página web de cada uno de ellos, en caso de existir. Por otra parte y con el objetivo de tener concentrado el análisis de la obra fotográfica estudiada, desarrollamos una tabla resumen en la que se vierten las características generales de cada proyecto. También hemos facilitado una serie de gráficas en las que se representan visualmente las características generales de los autores seleccionados, así como otros datos relacionados con sus discursos fotográficos. Por último, proporcionamos una lista de todos los autores a los que se hace referencia en la investigación.





# CAPÍTULO 1

---

## Familia y privacidad, conceptos fundamentales.

---

En el primer capítulo abordaremos las definiciones principales desde las cuales partiremos para el estudio de los autores que proponemos en esta investigación. Los conceptos de familia, intimidad, privacidad, lo público y lo privado, el estudio de las emociones y la relación de estas nociones con la producción artística, nos servirán como base para la posterior categorización que proponemos y para comprender el modo en el que la exhibición de diversos aspectos relacionados con la familia es practicada en la fotografía artística contemporánea.

## 1.1 La familia, aproximación a sus modelos y definiciones

El regalo más antiguo e importante que la antropología le ofreció a la historia fue la consideración de que la familia representa el elemento fundamental en la constitución de las sociedades humanas, de que las formas en que se concibe y regula son infinitamente variables, y de que estas variaciones gobiernan no sólo la vida privada, sino también la vida social, política y cultural.

Robert Ian Moore<sup>29</sup>

La complejidad del estudio de la familia radica en que las aproximaciones a su análisis se realizan desde múltiples disciplinas, como la historia, la psicología, la sociología, el derecho o la antropología social, y por supuesto desde el amplio campo de la medicina, la biología y otras áreas de la ciencia. A todo ello se suman los acercamientos multidisciplinarios, por lo que su estudio se comprende como una estructura poliédrica que permite vincularla a múltiples campos de conocimiento.

En el caso de la presente investigación, hemos considerado importante integrar las definiciones generales sobre la familia desde una perspectiva sociológica, pues desde ahí se estudia su estructura y conformación en tanto es considerada el germen de todas las sociedades. Así, el objetivo de integrar esta revisión no es tanto profundizar en un tema muy estudiado por otras disciplinas, sino otorgar una base teórica sobre la cual comprender el modo en que la familia es concebida en la sociedad contemporánea y desde ahí generar

---

<sup>29</sup> Citado por CASEY, James. *Historia de...* ob. cit., p. 15.

puentes hacia su representación en la fotografía, eje central de esta investigación.

### 1.1.1 El problema del estudio de la familia

El estudio de la familia como institución sienta sus primeras bases desde la sociología y la etnología en el siglo XIX. Frédéric Le Play, Lewis Henry Morgan y más adelante Claude Lévi-Strauss son considerados los pilares en el estudio de la familia.<sup>30</sup>

Retomamos aquí el estudio propuesto por Françoise Zonabed en el que sienta las bases para la comprensión de la evolución del estudio de la familia.<sup>31</sup> Según el autor, en 1871 se da inicio al estudio de la familia desde la etnología, cuando L. H. Morgan propone uno de los primeros inventarios para definir los términos de parentesco de distintos grupos humanos. Su tesis principal

---

<sup>30</sup> Queda fuera de los objetivos de este trabajo profundizar en el estudio de la historia y la evolución de la familia, por lo que se recomienda consultar la abundante bibliografía fundamental sobre el tema de la familia, entre los que destacan: FORSTER, Robert y RANUM, Orest (eds.). *Family and Society: Selections from the Annales*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976; LE PLAY, Frédérique, *L'organisation de la famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps*. París: Tequi, 1895; LOWIE, Robert Henry. *The History of Ethnological Theory*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1937; RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. *Structure and Function in Primitive Society*. London: Cohen & West, 1952; SIMMEL, Georg. *Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. Desde los estudios dedicados a la familia según lugares específicos ver: ANDERSON, Michael. *Aproximaciones a la historia de la familia occidental: (1500-1914)*. Madrid: Siglo veintiuno, 1988; BARBAGLI, Marzio y KERTZER, David (comps.) *Historia de la familia europea*. Barcelona: Paidós, 2004 (3 tomos); CAMPO, Salustiano del y NAVARRO, Manuel. *Análisis sociológico de la familia española*. Barcelona: Ariel, 1985; GODOY, Jack. *La evolución de la familia y del matrimonio en Europa*. Valencia: Universitat de València, 2009; GONZALBO AIZPURU, Pilar. *Familia y orden colonial*. México: El Colegio de México, 1998; MEIL LANDWERLIN, G. “La sociología de la familia en España 1978/1998”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 83, 1998, pp. 179-215; MITTERAUER, Michael y SIEDER, Reinhard. *The European Family: Patriarchy and Partnership from the Middle Ages to the Present*. Oxford: Blackwell, 1982; O'PHÉLAN GODOY, Scarlett et ál (eds.). *Mujeres, familia y sociedad en la historia de América Latina, siglos XVIII - XXI*. Lima: CENDOC-Mujer, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006; SÁNCHEZ MORALES, María Rosario. *Las familias del futuro*. Madrid: Editorial Sistema, 2000, entre otros.

<sup>31</sup> ZONABED, Françoise. “De la familia. Una visión etnológica del parentesco y la familia” en BURGUIÈRE, André, KLAPISCH-ZUBER, Christiane et ál (dirs.) *Historia de la familia. Mundos lejanos, mundos antiguos*. Tomo 1. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 17-24.

consistía en reconocer que la existencia de la familia está determinada por algún tipo de reconocimiento social, el cual se funda según los términos de parentesco nombrados por cada comunidad.<sup>32</sup> El estudio propuesto por Morgan, y por otros estudiosos de su tiempo, estaba enmarcado, como lo dice Zonabed, en un contexto evolucionista. Es decir, recién publicado *El origen de las especies* de Darwin (en 1859), el modelo de estudio estaba orientado a una clasificación que se organizaba según una “secuencia continua y coherente de lo que concebían como diferentes estadios de la evolución de las sociedades”.<sup>33</sup> Este enfoque tuvo la problemática de ser interpretado de manera errónea por otros etnólogos, que según el mismo autor contribuyeron a “inspirar la historia de las sociedades modernas que, en nombre de un evolucionismo pseudocientífico, se entregaron a las violencias coloniales y finalmente a la barbarie nazi, con todas las formas de racismo que sabemos”.<sup>34</sup> Sin embargo, las bases del modelo propuesto por Morgan, fueron retomadas por Claude Lévi-Strauss en 1949, manteniendo distancia desde un inicio, de las interpretaciones evolucionistas, y retomando, como lo dice Zonabed, “el concepto de la unidad de la familia humana a través de sus formas de concebir el parentesco”.<sup>35</sup> La distancia que toma Lévi-Strauss la deja ver en las primeras líneas de su investigación, cuando señala:

Entre los principios que formularon los precursores de la sociología, sin duda ninguno fue rechazado con tanta seguridad como el que atañe a la distinción entre estado de naturaleza y estado de sociedad. En efecto, es imposible referirse, sin incurrir en contradicción, a una fase de la evolución de la humanidad durante la cual ésta, aun en ausencia de toda organización social, no haya desarrollado formas de actividad que son parte integrante de la

---

<sup>32</sup> Ibidem, pp. 20-21.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 22

<sup>34</sup> Ídem.

<sup>35</sup> Ídem.

cultura. Pero la distinción propuesta puede admitir interpretaciones más válidas.<sup>36</sup>

A partir de esta distinción, Lévi-Strauss sostiene desde un complejo estudio sociológico transversal entre cultura y tiempo, que a través de las reglas que configuran los *fundamentos de intercambio* que principalmente prohíben el incesto, se sientan las bases para negociar la alianza entre una mujer y un hombre, a partir de lo cual se asegura la unidad de parentesco. Esta compleja tesis la encontramos reflejada aquí:

Si la relación entre padres e hijos está rigurosamente determinada por la naturaleza de los primeros, la relación entre macho y hembra sólo lo está por el azar y la probabilidad. Si se dejan de lado las mutaciones, en la naturaleza se encuentra un principio de indeterminación y sólo uno que se pone de manifiesto en el carácter arbitrario de la alianza. Ahora bien, si de acuerdo con los hechos se admite la anterioridad histórica de la naturaleza en relación con la cultura, sólo gracias a las posibilidades dejadas por la primera la segunda pudo, sin discontinuidad, insertar su impronta e introducir sus propias exigencias. La cultura debe inclinarse frente a la fatalidad de la herencia biológica; la eugenesia puede tener a lo sumo la pretensión de manipular este hecho dado e irreductible, al mismo tiempo que está obligada a respetar sus condiciones iniciales. Pero la cultura, impotente frente a la filiación, toma conciencia de sus deberes al mismo tiempo que de sí misma, frente al fenómeno totalmente diferente de la alianza, único sobre el cual la naturaleza no lo ha dicho todo. Sólo ahí, pero también por fin allí, la cultura puede y debe, so pena de no existir, afirmar 'primero yo' y decir a la naturaleza: 'No irás más lejos'.<sup>37</sup>

Desde la posición planteada por Lévi-Strauss es posible estudiar el fenómeno de la familia como un complejo sistema que articula la sociedad y que a la vez la sociedad y sus leyes, organiza y regula. Por otra parte, según

---

<sup>36</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Las estructuras...* ob. cit., p. 35.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 67.

James Casey, a partir de la antropología social es posible localizar el estudio de las relaciones familiares desde de un contexto más amplio que desde la historia, pues en la segunda el estudio puede dirigirse hacia campos en los que la definición misma de familia está lejos de la comprensión del propio término, al centrarse en los efectos que los lazos familiares producen en la dinámica de la historia. Mientras que en la antropología social se puede comprender desde la pregunta fundamental ¿qué es la familia? lo que dirige no sólo a una revisión de los efectos de la familia en la sociedad sino a comprender las dinámicas familiares que son capaces de estimular dichos efectos. Casey afirma que “El problema fundamental para el historiador de la familia es recordar que trata con un concepto, un producto de la mente del hombre y de su cultura, antes que con algo material”.<sup>38</sup> y por ello su comprensión y estudio evoluciona constantemente, no sólo por una cuestión temporal sino por el contexto social y geográfico específico en el que se estudia. Así, Casey insiste en la importancia de estudiar la historia de la familia tomando en cuenta múltiples factores, desde su categoría más general, la del grupo doméstico, o familia nuclear, en el que se estudian las relaciones entre marido-mujer e hijos, hasta las revisiones históricas que recogen aspectos relacionados con la religión y la estructura política a la que pertenecen las familias. Lévi-Strauss, se suma a definir el estudio de la familia como una tarea de enorme complejidad que desde la sociología se confronta con lo que él denomina la *naturaleza dual* de la familia, pues está “fundada sobre necesidades biológicas —la procreación de hijos, los cuidados que éstos reclaman, etcétera— y a la vez sometida a condicionamientos de índole social”.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> CASEY, James. *Historia de...* ob. cit., p. 237.

<sup>39</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, en el prólogo a BURGUIÈRE, André... ob. cit., p. 12.

### 1.1.2 Definiciones de familia

Fuente para cada individuo de sus emociones más tempranas y profundas, lugar en que se forma su ser físico y su personalidad moral, la familia une por medio del amor, del interés y del deber series más o menos largas de ascendientes o descendientes. Las familias podrían compararse a hilos que la naturaleza debe urdir sobre el bastidor para que pueda formarse el tejido social.

Claude Lévi-Strauss<sup>40</sup>

Las formas de organización social y legal, así como las relaciones de consanguinidad, son dos factores que estarán siempre presentes en la definición de familia, pero es necesario entender que en la actualidad el modelo de familia empieza a ser cada vez más complejo de abordar. Los cambios en las dinámicas internas relacionadas con la economía del hogar, el rol de la mujer en la sociedad, las transformaciones demográficas, la migración, la edad y el control de la reproducción, así como factores relacionados con la biomedicina, con la economía, con una sexualidad más libre y diversa y un largo etcétera, hacen indispensable abrir el concepto de familia hacia otras nuevas posibilidades. Pero partiremos de la definición más clásica, para después integrar otras breves definiciones que nos darán paso a visualizar los principales modos de familia que existen en la sociedad occidental contemporánea.

François Zonabed ofrece una revisión del término que por su claridad y extensión conviene traer a esta instancia:

El sustantivo *familia* es de origen latino: apareció en Roma como derivado de *famulus* (servidor), pero no se aplicaba a lo que normalmente entendemos por dicho término. «*Familia* debió

---

<sup>40</sup> Ídem.

designar el conjunto de los esclavos y servidores que vivían bajo un mismo techo (...) después, la casa en su totalidad: por una parte, el señor, y, por otra, la mujer, los hijos y los criados que vivían bajo su dominación (...) Por extensión de su sentido, *familia* vino a designar a los *agnati* y *cognati*, y se convirtió en sinónimo de *gens*, al menos en la lengua corriente» (Ernout y Meillet, 1951, p. 383; Thomas, *infra*, t. I). *Casa*, conjunto de individuos que viven bajo un mismo techo; *gens*, comunidad conformada por todos los que descienden de un mismo antepasado; *agnati*, parientes paternos, *cognati*, los maternos, y posteriormente, por extensión, el conjunto de los parientes de sangre: todas estas diferentes unidades de parentesco las reunimos ahora bajo el mismo vocablo de «familia».<sup>41</sup>

En lo anterior, se deja ver que la inclusión de los términos casa, dominación, convivencia, descendencia y sangre, configuran una parte importante de la concepción de la familia, aquella relacionada con la consanguineidad, con el espacio y con una forma de organización. En la familia *tradicional*, estos serán básicamente los factores que definan su naturaleza, pues se entiende como tal al núcleo conformado por una pareja, hombre y mujer, que se han unido en matrimonio y que tienen una descendencia biológica. Esta definición de familia está hoy evidentemente en crisis, pues en una sociedad impactada por enormes cambios en el entorno social, por consecuencia el modelo de familia tradicional también debe modificarse. Así,

Las familias jerarquizadas van dando paso a las regidas por criterios de igualdad; las familias constituidas formalmente, a las familias de hecho; las relaciones a perpetuidad, a relaciones temporales; las familias de necesaria diversidad sexual, a las familias entre personas del mismo sexo; las familias depositaria de poderes, a las familias cuyos miembros ejercen funciones, poderes y derechos. Familias, en definitiva, no jerarquizadas, estructuradas horizontalmente y en las que puede no estar presente la diferencia

---

<sup>41</sup> ZONABED, Françoise. “De la familia... ob. cit., p. 17.



sexual como principio básico, o al menos único, de su organización. Ya no se trata tanto de familias patriarcales como de familias coparentales, biparentales, multiparentales, pluriparentales, homoparentales o monoparentales.<sup>42</sup>

Desde esta posición, se comprende que el modelo de familia está atravesando un momento de gran dinámica, en el que su definición se abre necesariamente al ámbito de los afectos y en definitiva a otra escala de valores. La familia es comprendida como “una forma de vida en común, entre personas unidas por lazos de parentesco y afectivos, que se desarrolla en un ámbito cultural, económico, moral y religioso al que no puede permanecer ajena. Por eso, la familia es un fenómeno histórico y su historia es la de un cambio constante”.<sup>43</sup>

Otras definiciones de familia se refieren a las dinámicas sociales que promueve la conformación y convivencia en familia, como menciona Vittorio Cigoli, “El concepto posmoderno de *relación familiar* ha sido reducido al lugar de los afectos y sus representaciones”,<sup>44</sup> en los que la fuerza del vínculo familiar está más relacionada con las interacciones emocionales entre sus miembros que con su origen biológico y/o legal.

Si bien, la transformación del concepto de familia en las sociedades actuales es una realidad, también lo es el que en la práctica, el modelo que persiste como dominante es el modelo tradicional, denominado por Kath Weston como “un constructo privilegiado”.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Olga. “Las familias cambian, la importancia de sus funciones permanece”. En Universidad de Cantabria (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/M7cOE4>. Acceso 12-01-17.

<sup>43</sup> Ídem.

<sup>44</sup> CIGOLI, Vittorio. *El árbol de...* ob. cit., p. 35.

<sup>45</sup> WESTON, Kath. *Families we choose. Lesbians Gays Kinship*. New York: Columbia University Press, 1991, p. 56.

Por otra parte, también tenemos lo que compete al ámbito del derecho y de los Derechos Humanos. La familia, según la Declaración Universal de los Derechos Humanos, es el elemento natural y fundamental de la sociedad y tiene derecho a la protección de la sociedad y del Estado.<sup>46</sup> Es precisamente en esa protección que brinda la sociedad y el Estado, en el que se establecen los criterios para el reconocimiento de un modelo familiar o de otro, y en este proceso es en el que algunos derechos son reconocidos y otros negados cuando la estructura familiar no está contemplada en las normas, leyes y reglamentos que regulan la vida familiar.

Por último, y no menos importante dado el peso social de su significado, la religión forma parte de las grandes instituciones que definen lo que es la familia y los comportamientos y afectos que debieran comportarse al interior. Por mencionar una concepción de familia desde la religión, traemos aquí lo que se define desde la iglesia cristiana, quizá la religión predominante en el mundo occidental:

Cristo no sólo restauró a la familia a su tipo original como algo santo, permanente, y monógamo, sino que elevó el contrato del que se origina a la dignidad de sacramento, y así puso a la propia familia en el plano de lo sobrenatural. La familia es santa ya que es cooperadora con Dios, procreando hijos, que son destinados a ser hijos adoptivos de Dios, e instruyéndolos para su reino. La unión entre el marido y la esposa es definitiva hasta la muerte (Mt 19, 6 ss.; Lc 16, 18; Mc 10, 11; I Cor 7, 10).<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Artículo 16.3. *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Asamblea General de las Naciones Unidas (1948).

<sup>47</sup> Disponible en: Enciclopedia Católica Online, <https://goo.gl/c6c5Z3>. Acceso 15-01-17.

### 1.1.3 Modelos de familia

Como antecedente a la descripción de los modelos de familia, se reconocen dos tipos de lazos principales sobre los cuales se establecen los lazos de parentesco. Localizamos por una parte los vínculos de afinidad, que provienen de la creación de un vínculo que ha sido acordado socialmente, como lo es el matrimonio, y por otra parte están los lazos consanguíneos, como el nexo entre padres e hijos, hermanos, abuelos y desde ahí el resto de la familia extensa. Sin embargo, es necesario señalar la presencia de *otros* modelos de familia en la sociedad contemporánea, que han quedado fuera de las dos categorías antes descritas por el hecho de no existir ningún vínculo legal/institucional o religioso ni un vínculo biológico, como el caso de las parejas de hecho, la familia homoparental —con o sin hijos, que en la mayor parte de las sociedades occidentales no están reconocidas— o las familias de elección, que también han sido integradas en el cuadro que presentamos.

Con el objetivo de simplificar los modelos de familia existentes en la sociedad actual, presentamos la siguiente tabla, partiendo de la idea de la familia como un grupo social que está constituido por distintos miembros que en general comparten un mismo espacio de convivencia y que poseen vínculos consanguíneos, legales y/ o de afinidad. En el cuadro uno, entendemos la existencia de parentesco cuando hay una unión legal (es decir cuando existe una relación conyugal), y también cuando existe un vínculo consanguíneo.

<b>Con parentesco</b>	
La familia nuclear clásica	Hombre y mujer con o sin hijos
La familia homoparental	Parejas del mismo sexo con o sin hijos <sup>48</sup>
La familia reconstituida (binuclear)	Padre y madre en el que alguno o ambos son divorciados y tienen hijos de su anterior relación
Familias monoparentales	Padre o madre con hijos a su cuidado
Familia extensa	Padre y madre con hijos y otras personas con parentesco (tíos, abuelos, primos, etc.)
Familia extensa compuesta	Padre y madre con hijos y otras personas con y sin parentesco
No parental	Familiares al cuidado de otros miembros (como tíos responsables del cuidado de sobrinos)
<b>Sin parentesco</b>	
Familia de hecho	Unión heterosexual sin vínculo legal, con o sin hijos
Familias de elección	Personas sin vínculo de parentesco que realizan roles familiares. Por ejemplo: amigos, estudiantes, asilos, etcétera.
Familia homoparental	Parejas del mismo sexo con o sin hijos y sin unión reconocida legalmente

Cuadro 1. Tipos de familia de acuerdo a su parentesco (Cuadro de elaboración propia).<sup>49</sup>

A esta clasificación se sumarían otros modelos, como la familia monoparental extendida con o sin parentesco, la familia adoptiva, la familia de acogida, la familia nuclear sin hijos, la familia extensa troncal en el caso de vivir tres generaciones en un mismo hogar y un largo etcétera.

<sup>48</sup> En el caso de las sociedades en que su legislación acepte el matrimonio o el reconocimiento de la pareja de hecho, entre personas del mismo sexo.

<sup>49</sup> Cuadro de elaboración propia, partiendo de la información localizada en: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática INEGI. Características de los hogares. Hogares por tipo y clase de hogar, 1950 a 2005. Disponible en INEGI, <https://goo.gl/qXXsN6>. Acceso 15-01-17. Esta información también se cruzó con los datos obtenidos de “II. Conceptos básicos para el estudio de las familias”, en *Archivos de familia*. Vol. 7 Supl. 1 2005, pp. 15-19. Disponible en <https://goo.gl/5lM6mX>. Acceso 15-01-17. También se cruzaron datos sobre la organización de los hogares en España de acuerdo al Instituto Nacional de Estadística, en el que se encuentra organizado por tipos de núcleos y por la estructura del hogar, jerarquizada según la edad de los habitantes y el modo de convivencia. Disponible en INE, <https://goo.gl/JKjtwb>. Acceso 15-01-17.

Existe otra clasificación muy similar a la anterior, pero más general, que se centra en el tipo de presencia en el hogar, es decir en el modo en que la convivencia cotidiana, (en un espacio denominado hogar), define las relaciones familiares. Esta clasificación generalmente se comprende desde los censos de población y vivienda en dos grandes grupos: familiares y no familiares.

<b>Familiares o con parentesco</b>	
<b>Nucleares</b>	
Núcleo integrado	Presencia de padre y madre en el hogar
Núcleo no integrado	Ausencia de alguno de los padres
<b>Extensos</b>	
Extensa ascendente	Hijos casados o de hecho que viven en casa de los padres
Extensa descendente	Padres que habitan en la casa de alguno de los hijos
Extensa colateral	Familia nuclear con o sin hijos que viven con alguna persona con parentesco
<b>No familiares o sin parentesco</b>	
Corresidentes	Personas que viven en el mismo hogar y realizan funciones y roles familiares. Por ejemplo: las familias de elección.

Cuadro 2. Tipos de familia de acuerdo a su presencia en el hogar (Cuadro de elaboración propia).

Este tipo de clasificación se utiliza sobre todo para los controles de censo de población y vivienda y a su vez, funciona como instrumento para la designación de servicios otorgados por el Estado, por ejemplo, los apoyos económicos a familias numerosas o a hogares monoparentales.

### **Familia nuclear, familia tradicional o familia normativa**

La familia nuclear es el modelo de familia más común y reconocido en las distintas sociedades alrededor del mundo. Es el grupo conformado por el padre y la madre —cuya unión es reconocida por una instancia social— y por los

hijos nacidos de la procreación entre ambos. Desde esta primer categoría se establecen los vínculos en sentido vertical (abuelos, hijos, nietos) y en sentido horizontal (hermanos, tíos, primos, etc.).

### **Otros modelos de familia**

Como hemos revisado hasta ahora, el modelo de familia occidental, sigue el patrón de la familia nuclear, es decir el grupo conformado por una pareja, que será hombre y mujer, y los hijos de éstos. Este es considerado el modelo normativo de familia, aquél que la sociedad y las leyes consideran aceptable en su más amplio sentido. Pero es evidente la existencia de otros modelos de familia, aquella que significa un reto a la práctica cultural aceptada y que sería la familia conformada por parejas del mismo sexo, como las familias homoparentales, es decir, las conformadas por dos personas del mismo sexo en las que existen o no hijos criados en común.

Por otra parte, es necesario acercarnos a otros modelos de familia aún más complejos, aquellas denominadas *familias de elección*. Este término se refiere a una variedad de familia que permanece fuera de las definiciones clásicas y normativas, pues como menciona Jeffrey Weeks, el concepto de familia es retomado y resignificado, a partir de la comprensión de las relaciones que establecen un grupo de personas y que se comprenden como nexos más flexibles, en los que se pueden integrar múltiples relaciones, como dos padres, dos madres, hijos, parejas heterosexuales, ex-parejas heterosexuales y/o amigos.<sup>50</sup> La problemática principal de este tipo de familias es la dificultad de conformarlas y encuadrarlas en un marco legal, que como hemos visto antes, es uno de los modos sociales de control que además de legislar sobre derechos y obligaciones, entablan un marco social para su aceptación o exclusión. Así,

---

<sup>50</sup> WEEKS, Jeffrey. *Making Sexual History*. Cambridge: Polity Press, 2000, p. 216.

las familias de elección, es decir, aquél grupo elegido libremente pero que no se encuentra registrado ante ninguna institución, tiene el riesgo de no ser considerado en sentido estricto como familia. Como menciona Kath Weston, a pesar de ello, esta conformación familiar no se define como un desvío de la familia tradicional, sino que se reconoce con el objetivo de hacer visible otro modelo para establecer relaciones. En la familia de elección prevalece el reconocimiento social relacionado con el sentido de pertenencia a un grupo.<sup>51</sup>

Esta exclusión, viene dada de manera natural, si entendemos la conformación de la sociedad desde su más tradicional concepción, que como señala Claude Lévi-Strauss está formada por,

Un agregado de familias elementales, formadas cada una por un hombre, una mujer y sus hijos. Esta primacía de la familia elemental tiene, a su entender, un fundamento biológico y psicológico. Que los sexos se atraigan, que un instinto les empuje a reproducirse, que otro instinto incite a la madre a alimentar y crear a sus hijos, etc., son hechos de la naturaleza. La familia elemental, basada en necesidades naturales, vendría a ser, así, el núcleo duro, el plato fuerte de cualquier organización social.<sup>52</sup>

Después de esta definición es evidente la dificultad social para aceptar el modelo de *familia de elección* que, aunque sumado a otros complejos modos de organizaciones familiares, sigue siempre apartado de la norma por la aparente supremacía del modelo tradicional de familia. Sin embargo, este modelo según el mismo autor, no debiera ser considerado el modelo perfecto, pues

Tal como podemos observarla tanto en sociedades que han permanecido en un nivel de organización rudimentario como en aquéllas que, como la nuestra, presentan una gran complejidad, no

---

<sup>51</sup> WESTON, Kath. *Families We Choose...* ob. cit., p. 34.

<sup>52</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, en el prólogo a BURGUIÈRE, André... ob. cit., p. 11.

responde a una necesidad universal, más bien representa una solución intermedia, un determinado estado de equilibrio entre las fórmulas posibles y que otras sociedades han preferido efectivamente.<sup>53</sup>

Existe pues, una diversidad familiar que parece inabarcable, pues tan solo considerando las diferencias que plantean los distintos marcos legales o las tradiciones y costumbres no sólo en cada país sino por regiones o localidades, nos encontramos ante un universo de posibilidades, en el que, habría que considerar lo que propone Casey para una comprensión más clara:

La familia se entiende mejor como sistema moral que como institución en el sentido estricto del término (...) Los valores morales no florecen en el vacío, sino que mantienen una relación delicada con las estructuras sociales. La familia es un vínculo crítico entre los dos.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>54</sup> CASEY, James. *Historia de la familia...*, ob. cit., p. 39.



## 1.2 Definiciones y diferenciaciones de lo público y lo privado, privacidad e intimidad

Antes de adentrarnos en los modos en que la fotografía contemporánea funciona como un espacio de exhibición de la vida privada, es necesario conocer algunas definiciones necesarias para la diferenciación de los términos que estaremos utilizando a lo largo de esta investigación.

Partiremos desde el cuestionamiento que Michael Warner rescata desde la filosofía moderna: ¿Qué clase de mundo haría igualmente accesibles para todos, los valores tanto de lo público como de lo privado?<sup>55</sup> En esta pregunta caben varios aspectos de lo que se considera como privado. Comenzaremos por lo más obvio y también lo más polémico, con el objetivo de llevar a un extremo el contraste entre lo público y lo privado: el sexo. Esa actividad natural, inherente al ser humano y que sin embargo es uno de los aspectos de la vida privada que a lo largo de la historia más se ha ‘escondido’ o protegido de la mirada externa. Lo que nos interesa resaltar en este punto no es la ya compleja problemática de abordar las necesidades sexuales de hombres y mujeres, sino de acercarnos a el momento en que hablar, practicar o pensar en sexo se convierte en un problema moral y por lo tanto es necesario practicarlo en un contexto ‘protegido’ del mundo exterior. En este punto llegamos a una de las principales problemáticas que manejaremos a lo largo de la presente investigación, y se refiere al *espacio*. El espacio entendido como un elemento arquitectónico que distingue, delimita, encierra y protege el secreto de los deseos, de los cuerpos y de la necesidad fisiológica del sexo, pero también el espacio que contiene las historias y las dinámicas del elemento base de las sociedades: la familia.

---

<sup>55</sup> WARNER, Michael. *Público, públicos, contrapúblicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 17.

Foucault, recoge un caso ocurrido en la antigua Grecia, que, trasladado a la actualidad, sigue teniendo una total vigencia.<sup>56</sup> Cuando Diógenes era asaltado por una urgente necesidad sexual, “se consolaba a sí mismo, en la plaza pública”.<sup>57</sup> Evidentemente este gesto no era bien aceptado por una sociedad que como menciona Foucault, desfogaba las necesidades sexuales en el silencio de la noche, dentro del espacio privado, lejos de las miradas externas, pues se entendía que “la práctica de las *aphrodisia*, no era algo que honrara lo que había de más noble en el hombre”.<sup>58</sup> Así, el gesto de masturbación de Diógenes funcionaba desde dos sentidos, por una parte defendía con esa acción que satisfacer un impulso sexual, respondía en el mismo nivel que saciar cualquier otra necesidad corporal, como saciar la sed o el hambre, pues el mismo Diógenes hablaba de tener por costumbre “hacer en público todas sus cosas, las comidas y el amor (...) Si no es malo comer, tampoco lo es comer en público”.<sup>59</sup> Por lo tanto, intentaba señalar esa acción como una reacción natural a un instinto, una acción que poco se puede controlar y mucho menos juzgar. Y por otro lado, lo más evidente en este gesto es la provocación, o como la denomina Foucault la ‘provocación cínica’. En la acción pública de Diógenes, el efecto de escándalo en los pobladores que presenciaban la escena, podía

---

<sup>56</sup> Por mencionar dos casos actuales, todavía hoy puede ser noticia publicada en diarios nacionales el hecho de hacer el amor en un espacio público. El 6 de abril de 2016 se publica en el diario *Reppublica*, la noticia de dos jóvenes teniendo sexo en plena *via Margutta*, una transitada calle en el centro histórico de Roma. D'ALBERGO, Lorezo y GIUSEPPE SCARPA. “Roma, seminudi tra i passanti: fanno sesso in via Margutta”. *Reppublica/Roma* (6 de abril de 2016). Disponible en <https://goo.gl/3EBx7W>. Acceso 07-04-16. En el mismo mes, el 23 de abril de 2016, el video de una pareja teniendo relaciones sexuales en el andén del metro de Barcelona, se publica en múltiples medios periodísticos digitales y extensas notas periodísticas son redactadas a propósito del ‘escandaloso’ hecho. “Cazados manteniendo relaciones en un andén del metro de Barcelona”. *ABC/Cataluña* (25 de abril de 2016). Disponible en <https://goo.gl/DMD6Hf>. Acceso 26-04-16. Ambos casos tienen como consecuencia una búsqueda policiaca para localizar a los causantes del escándalo y propinarles una multa económica.

<sup>57</sup> DIÓGENES Laercio, *Vida de los filósofos*, VI, 2, 46, citado en FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 2001, p. 53.

<sup>58</sup> Ídem.

<sup>59</sup> Ídem.

proporcionar también un efecto de reflexión sobre el carácter público-privado de una acción que está condenada a realizarse en el espacio de la soledad.

Volvemos entonces a la misma problemática que tiene que ver con el espacio. Nadie cuestionará el acto sexual (alejándonos de problemáticas religiosas, el sexo dentro del matrimonio, y otras cuestiones que quedan fuera del alcance de esta investigación) cuando se realiza en un espacio confinado, cuando los protagonistas son los únicos testigos y actores, cuando la discreción contenida en un espacio limitado a la vista de los demás forma parte del ritual del amor. En esta misma línea y dado que el sexo no es lo único que se protege de la mirada externa, tendremos que acercarnos a otras definiciones de lo privado y lo público para comprender mejor los límites que existen entre ambos conceptos.

### 1.2.1 La dualidad público/privado en relación al cuerpo y al espacio

Entender la privacidad obliga a comprender lo que es considerado como público, pues en innumerables definiciones encontraremos que para estudiar lo privado se parte del contraste entre ambos términos. Uno de los mayores problemas en la definición de ambos conceptos, cuando se localizan estudios sobre el tema, es que con gran frecuencia encontramos relacionados los dos términos con cuestiones pertenecientes a las leyes aplicadas en los ámbitos de la economía, la política, las telecomunicaciones y, últimamente, con el uso de datos e imágenes en Internet. En este punto, debemos aclarar que en esta investigación no abordaremos los aspectos legales del término a excepción de aquellos proyectos fotográficos que, en concreto, tengan como propósito manipular los límites de las leyes al respecto.

Hablar del binomio público/privado, significa para Warner acercarse a dos conceptos que encierran múltiples lecturas y que a la vez parecieran existir en nuestras vidas desde siempre,

lo público y lo privado se aprenden junto con términos como ‘activo’ y ‘pasivo’, ‘delante’ y ‘detrás’, y ‘arriba’ y ‘abajo’. Pueden parecer casi naturales, viscerales, plagadas de peligros de abyección y degradación o, por el contrario, de limpieza y dominio de uno mismo. Son la escena misma del yo y apenas distinguibles de la experiencia del género y la sexualidad.<sup>60</sup>

Partiendo de la complejidad propuesta por Warner, podemos iniciar con la definición etimológica del término. “La palabra ‘público’ registra una asociación corporal: se deriva del latín *poplicus*, ‘gente’, pero evolucionó a *publicus* en conexión con *pubes*, en el sentido de hombres adultos, vinculando la membrecía pública con la madurez pública”.<sup>61</sup> Esta definición nos acerca por una parte a una relación con el cuerpo y por otra al concepto de relaciones interpersonales, pues la acción de manifestarse públicamente, es decir, de generar actividad en la esfera pública, depende tanto de la evolución biológica del individuo como de su evolución social. En la definición que localizamos en el Diccionario de la RAE, encontramos una definición que está más relacionada con la propiedad y con la accesibilidad a algo, pues define privado como: ‘conocido o sabido por todos / Dicho de una cosa: que se hace a la vista de todos, accesible a todos, destinado al público / perteneciente o relativo al Estado,’ y otras definiciones que tienen que ver con grupos de personas y actos.

Por otra parte, el término privado, viene del latino *privātus*, que significa propio, privado, particular, individual y personal. A su vez proviene de la

---

<sup>60</sup> WARNER, Michael. *Público, públicos...* ob. cit., p. 20.

<sup>61</sup> Ídem.

palabra *privo*, que hace referencia al acto de privar de, quitar, despojar de. Según el diccionario de la RAE, privado significa: ‘Que se ejecuta a vista de pocos, familiar y domésticamente, sin formalidad ni ceremonia alguna / que es particular y personal de cada individuo / que no es de propiedad pública o estatal, sino que pertenece a particulares.’ Revisando ambas definiciones, encontramos que el término privado tiene una relación directa con un sentido de propiedad, mientras que como veremos más adelante, el término privacidad tiene que ver más con el acto de proteger ese elemento privado.

En la relación del individuo con la sociedad, según lo estudia Werner Jaeger a partir del pensamiento de la antigua Grecia, se genera la primera gran distinción de las llamadas esferas públicas y privadas, y con ello se identifican claramente los comportamientos que se definirán en cada uno de esos ámbitos.

El nacimiento de la ciudad-estado significó que el hombre recibía «además de su vida privada, una especie de segunda vida, su *bios politikos*. Ahora todo ciudadano pertenece a dos órdenes de existencia, y hay una tajante distinción entre lo que es suyo (*idion*) y lo que es comunal (*koinon*)». <sup>62</sup>

En la distinción que realiza Jaeger regresamos a la polémica causada por los actos de Diógenes, cuando señalamos que habrá acciones que deberán permanecer en el ámbito protegido de la intimidad y otras acciones que pertenecerán exclusivamente al ámbito de la actuación en público. La vida que se practica fuera del espacio primario, es decir del hogar, deberá estar privada de ciertos actos, de impulsos (en el caso de Diógenes). Siguiendo en la línea de los actos realizados en las distintas esferas, según Hannah Arendt, y dentro de la significación de la esfera pública, “la palabra «privado» cobra su original sentido privativo, su significado. Vivir una vida privada por completo significa

---

<sup>62</sup> JAEGER, Werner. *Paidea*, vol. III, 1945, p. 111. Citado en ARENDT, Hannah. *La condición...* ob. cit., p. 39.

por encima de todo estar privado de cosas esenciales a una verdadera vida humana (...).<sup>63</sup> En la definición de Arendt encontramos la necesidad de llevar hacia un extremo la concepción de lo privado, pues desde su perspectiva, mantener una vida dentro de la esfera privada significa eliminar de un contexto social todo tipo de existencia. Es decir, el hombre privado es como si no existiera, no se puede considerar dentro de una estructura social. El ideario de Arendt en este sentido, se puede resumir en esta sentencia: “El significado más elemental de las dos esferas indica que hay cosas que requieren ocultarse y otras que necesitan exhibirse públicamente para que puedan existir”.<sup>64</sup>

La práctica de las actividades que se pueden desarrollar de manera pública y las actividades que sólo pueden practicarse en el ámbito de lo privado están determinadas por el espacio. Esto pareciera evidente en las sociedades contemporáneas. Sin embargo, es necesario recordar que el orden social se apoya en la organización de las familias, y éstas se conforman en un espacio privado —en el estricto sentido de Arendt— de lo público, llamado hogar. Emmanuel Kant describió así el significado de la casa:

La casa, el domicilio, es el único bastión frente al horror de la nada, la noche y los oscuros orígenes; encierra entre sus muros todo lo que la humanidad ha ido acumulando pacientemente por los siglos de los siglos; se opone a la evasión, a la pérdida, a la ausencia, ya que organiza su propio orden interno, su sociabilidad y su pasión. Su libertad se despliega en lo estable, lo cerrado y no en lo abierto ni lo indefinido. Estar en casa es lo mismo que reconocer la lentitud de la vida y el placer de la meditación inmóvil [...].<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> ARENDT, Hannah. *La condición...* ob. cit., p. 67.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>65</sup> EDELMAN, Bernard. *La maison de Kant*. Paris: Payot, 1984, pp. 25-26, citado en PERROT, Michelle. “Formas de habitación”, en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges: *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus, vol. 8, 1987, p. 10.

Para Kant, el espacio arquitectónico definido como hogar, será el espacio en el que el individuo podrá abandonarse a su voluntad, con la protección que sus muros le confiere. Si bien, el hogar, en el sentido general que menciona Kant serviría para lograr tan anhelado aislamiento, el espacio como tal en el que dicho abandono se perpetraría, tendría que ser la soledad de la habitación. Este concepto de espacio no será logrado, según Witold Rybczynski en su libro sobre la historia de la casa, hasta finales del siglo XVII y principios del XVIII, cuando finalmente se definiría un espacio bien delimitado dentro del hogar, pues “la casa había cambiado, tanto física como emocionalmente; a medida que había ido dejando de ser un lugar de trabajo, se había ido haciendo cada vez más pequeña y, lo que es más importante, menos pública”.<sup>66</sup> Se empezarían a definir dentro del hogar los distintos espacios destinados para usos “públicos” como el espacio social de la casa, el hoy conocido salón, pero también las habitaciones destinadas a tener un espacio en soledad. Pero este espacio sería, según Rybczynski un privilegio para las clases burguesas y sobre todo para los hombres de dichas clases. El espacio destinado para la mujer, (fuera de la cocina) se logrará muchos años después. En este sentido, traemos aquí las conocidas reflexiones que Virginia Woolf desarrolló en relación a la importancia no sólo del hogar, sino de tener un espacio de privacidad dentro del hogar para poder quedarse a solas, y practicar la anhelada “meditación inmóvil” de la que habló Kant. Woolf se declaró completamente a favor de la urgente necesidad de poseer un espacio propio dentro del hogar, refiriéndose a la mujer declaró “hasta principios del siglo XIX, tener un cuarto propio, para no hablar de una habitación tranquila, o a prueba de ruidos, era inconcebible”.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia de una idea*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 1989, p. 85.

<sup>67</sup> WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: a-Z, 1993, p. 72.

Un espacio aislado dentro de otro espacio que a su vez se protege de la sociedad, responde a la imperiosa necesidad de poseer un espacio privado. En este punto tendremos que puntualizar que el beneficio de poseer estos espacios al interior de las viviendas, se caracteriza por un factor determinante: la clase social o el poder adquisitivo. La clase burguesa del siglo XIX y más adelante la clase media trabajadora es la que será privilegiada en la posesión de estos espacios, mientras que las clases bajas, y más aún aquellas que se encuentran en la extrema pobreza, aún hoy quedan excluidas del placer de un espacio individual dentro de la vivienda. “Hasta la segunda mitad del siglo XX la mayoría de la población no consiguió esferas privadas más amplias. Se agrandaron los espacios, se democratizó la intimidad”.<sup>68</sup> Pero es evidente que esta democracia no llegó para todos, la observación de Sofsky se delimita a esa clase media y sus superiores clases sociales y también tendríamos que hablar de la clase media según el país en que nos ubiquemos.

Si bien, esta no es una investigación socioeconómica, la información señalada anteriormente nos ha hecho cuestionarnos sobre la actual situación de la privacidad dentro de la propia vivienda, ese espacio señalado como victoria por Woolf y por Sofsky. Brevemente nos desviaremos del pensamiento sociológico sobre el espacio y la privacidad para indagar de modo conciso en datos estadísticos sobre vivienda, teniendo como punto de partida la hipótesis empírica de que podemos suponer el logro o no de la privacidad a la que se puede aspirar según la vivienda que se habite.

Esta inquietud nos ha dirigido hacia la búsqueda de datos más concretos, que tienen que ver con el modo en que hoy en día se habita la vivienda en diversos lugares de occidente. Para ello hemos localizado la información referente a tres países, a modo de muestreo general, para así comparar la información que resulta entre un país en desarrollo (México), un país

---

<sup>68</sup> SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de...* ob. cit., p. 106.



desarrollado pero dentro de la media europea (España) y un país europeo con un alto índice de desarrollo socioeconómico (Dinamarca).<sup>69</sup>

Censo general de población y vivienda			
	España (2011)	México (2010)	Dinamarca (2016)
Total de habitantes	46,815,916	112,336,538	5,717,014
Total de viviendas	18,083,692	28,614,991	3,010,805
Promedio de habitantes por vivienda	2.6	3.9	1.9

Cuadro 3. Promedio de habitantes por vivienda particular (Cuadro de elaboración propia).

El dato del número de habitantes por vivienda nos dirige ya hacia un primer panorama, en el que es evidente que en un país con un menor nivel socioeconómico el número de habitantes por vivienda aumenta, pero lo que nos interesa es conocer un poco más sobre las viviendas. Así hemos localizado la información referente al número de habitaciones, en el caso de México los datos estadísticos hacían referencia no sólo al número de cuartos sino al número de dormitorios, pero en el caso de España y Dinamarca estos datos no existían, por lo que fue imposible comparar el dato específico, sin embargo, podemos mencionar que en México, en el año 2010, el 35.2% de las viviendas estaban conformadas por un solo dormitorio y si cruzamos ese dato con el 22.9% de viviendas en México en las que habitan 6 o más personas, podemos concluir que la idea de privacidad en muchos casos es una utopía.

---

<sup>69</sup> Los datos estadísticos se han obtenido según la última información publicada por los diversos organismos de estadística consultados. En el caso de México, la información se obtuvo a través del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, <https://goo.gl/CswvMK>. Acceso 15-11-16. Para España, a través del Instituto Nacional de Estadística, <https://goo.gl/gqLKBw>. Acceso 15-11-16. Y para Dinamarca, a través de Statistics Denmark, <https://goo.gl/iv19B0>. Acceso 15-11-16. Los años indicados entre paréntesis indican el año del último censo disponible. Las tres tablas presentadas son de elaboración propia a partir de la información recabada en los tres institutos.

Por otra parte hemos decidido incluir también datos más específicos con respecto al espacio en la vivienda y el número de habitantes que hay en ella. Revisando los datos que arrojan las estadísticas, hay dos extremos en los datos, por un lado en España el 23.2% de las viviendas están habitadas por una sola persona, mientras que en México y Dinamarca el porcentaje es mucho menor, del 6.3% y 7.5% respectivamente, y por otra parte en México encontramos el otro extremo al localizar 22.9% de los hogares en los que viven 6 personas o más y contrastarlo con el 1.8% de España o el 5.2% de Dinamarca.

<b>Porcentaje de viviendas según el número de personas que habita el hogar</b>			
Habitantes por hogar	España (2011)	México (2000)	Dinamarca (2016)
1 persona	23.2 %	6.3 %	7.5 %
2 personas	30.1 %	12.8 %	30.9 %
3 personas	21.7 %	18.1 %	16.8 %
4 personas	18.5 %	22.2 %	27.2 %
5 personas	4.7 %	17.7 %	12.5 %
6 o más personas	1.8 %	22.9 %	5.2 %

Cuadro 4. Porcentaje de viviendas según el número de personas que habita el hogar (Cuadro de elaboración propia).

Por último y para no extendernos más en datos estadísticos, incluimos también lo relacionado al número de cuartos por vivienda, entendiendo que cuarto es cada uno de los espacios del hogar: dormitorio, salón, estudio, comedor, cocina, etc. Evidentemente en México es donde encontramos el mayor número de viviendas con uno solo cuarto y el menor número de viviendas con seis habitaciones o más.

<b>Porcentaje de viviendas según número de cuartos</b>			
Número de cuartos que componen la vivienda	España (2011)	México (2010)	Dinamarca (2016)
1 cuarto	0.8 %	7.2 %	0.1 %
2 cuartos	3.5 %	16.9 %	1.2 %
3 cuartos	10.7 %	23.3 %	8.6 %
4 cuartos	20.6 %	23.5 %	26.3 %
5 cuartos	37.3 %	15.2 %	28.8 %
6 cuartos*	17.9 %	7.3 %	35.1 %
7 cuartos	0.5 %	3.1 %	
8 cuartos	2.2 %	1.6 %	
9 y más cuartos	1.9 %	1.8 %	

Cuadro 5. Porcentaje de viviendas según el número de cuartos que componen la vivienda (Cuadro de elaboración propia).

\* En el caso de Dinamarca se refiere a 6 cuartos o más.

Según los datos numéricos hasta aquí expuestos, lograr la anhelada privacidad incluso en el espacio más íntimo como lo es el hogar sigue siendo un privilegio del que así como antaño disfrutaban las clases burguesas, hoy lo siguen poseyendo por lo menos, la clase social media.

Desde la posición de la vivienda como el espacio delimitado que permite refugiarse en la familia, en las amistades y disfrutar del tiempo libre, es necesario escalar hacia otros niveles de privacidad.

Según Wolfgang Sofsky, defender la privacidad comienza por imponer fronteras, “la frontera de lo privado es, en primer término, la frontera de los sentidos”.<sup>70</sup> Aislar el sonido, separar visualmente una actividad de la mirada externa, disponer de un espacio para los objetos personales, para el desahogo

---

<sup>70</sup> SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de...* ob. cit., p. 41.

de las emociones, funciona como un nivel más dentro de las distintas necesidades de protección de la privacidad. Así, según las actividades que se desarrollen, habrán más o menos necesidades de delimitar el espacio en el que las diversas actividades se concretan. Pero según Sofsky, el espacio empieza en el mismo cuerpo. “No hay, al parecer, nada tan privado como el mundo interior de cada ser humano, protegido y oculto por la envoltura del cuerpo”.<sup>71</sup> Será en esta primer delimitación, donde se concreten las acciones humanas de máxima privacidad, en este espacio o dicho en las palabras de Sofsky —envoltura— hasta ahora inaccesible por el otro. Desde el cuerpo, se irán desprendiendo otras actividades personales y sociales que requerirán una especie de desdoblamiento del espacio, que abarcará cada vez una mayor superficie y un sistema menos complejo para proteger la privacidad.

Siguiendo a Sofsky, podemos dividir los distintos niveles de privacidad según el esquema que señalamos a continuación:

<p>Pensamientos, sentimientos, placeres de los sentidos, pasión, recuerdos, deseos y sueños</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Máxima privacidad</li> <li>• Envoltura del cuerpo</li> </ul>	<p>Deberes familiares, procreación, sexualidad, enfermedad, necesidades fisiológicas, muerte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Necesidad constante de privacidad</li> <li>• Envoltura de un espacio físico</li> </ul>	<p>Deberes profesionales, sociales, reclamaciones de la comunidad y el Estado</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La privacidad se protege según la actividad</li> <li>• El espacio no siempre es determinante</li> </ul>
---	--	--

Cuadro 6. Las fronteras de la privacidad según el pensamiento de Wolfgang Sofsky<sup>72</sup> (Cuadro de elaboración propia).

En el primer nivel, encontraríamos la privacidad en su más alta expresión. El cuerpo y por lo tanto lo que ocurre tanto a nivel emocional como mental, es el único “espacio” en el que existe la privacidad absoluta. El cuerpo funciona

<sup>71</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>72</sup> Cuadro de elaboración propia a partir de SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de...* ob. cit., pp. 41-49.

como envoltura, como un límite infranqueable en el que sólo la voluntad del individuo podrá sacar a la luz pública lo que existe en él. Fuera del cuerpo, para poder defender la privacidad, será necesario delimitar, aislar, ocultar, poner muros y cerrojos y quizá después se habrá logrado proteger de la mirada externa aquello que se pretende íntimo, personal.

En el segundo nivel, siguiendo a Sofsky, el primer y más básico elemento que protege la privacidad, será la pared. Detrás de ella, el hombre genera la distancia que significa una defensa de los ataques externos. Para el hombre de épocas pasadas, atravesar ese muro significaba llegar al hogar y seguía la acción inmediata de bajar las armas, depositarlas y así asegurar la libertad personal. En el espacio privado en el que se desarrolla la vida familiar y las más básicas acciones humanas, la conformación de muros dará lugar a espacios bien delimitados que se irán desdoblado en diversas escalas y a la par el sentido de privacidad irá desapareciendo. De tal forma que del muro se conforman después las habitaciones, la vivienda, el barrio, el pueblo y las siguientes escalas urbanas en los que cada vez el control sobre la privacidad migrará de lo individual a las normas públicas.

En el tercer nivel, el concepto de privacidad tendrá una concepción distinta y frecuentemente estará relacionada con el poder en sus distintos niveles. Los deberes profesionales, sociales, las reclamaciones de la comunidad y el Estado, requerirán de espacios, de límites, de protección para el desarrollo de cada una de esas funciones. Siguiendo a Warner, “el sentimiento de protección es una de las características esenciales de la privacidad moderna”.<sup>73</sup> Y será en esa práctica en la que el espacio deberá delimitarse y funcionar como un aislante que permita actuar con la discreción requerida en cada momento de la vida pública.

---

<sup>73</sup> WARNER, Michael. *Público, públicos...* ob. cit., p. 58.

Por otra parte, la concepción de privacidad la localizamos frecuentemente relacionada con una especie de batalla en la que el individuo lucha por proteger su privacidad y vive una permanente tensión entre lo que desea hacer público y lo que no. En este punto traemos la definición del Erwin Altman, quien desde la psicología social define la privacidad como:

El límite interpersonal por el cual un individuo o un grupo de personas regulan la interacción con los otros. Alterando el grado de apertura del individuo hacia los demás, el límite personal hipotético es más o menos receptivo a la interacción social con los demás. La privacidad es, entonces, un proceso dinámico regulado por un control selectivo de los límites personales, tanto de un individuo como de un grupo.<sup>74</sup>

Del control selectivo al que se refiere Altman, dependerá la cantidad de información que el individuo convertirá en pública. Este mecanismo de regulación se podría definir desde dos canales, el control del contacto social y el control de la información compartida durante dicho contacto.

En este sentido, la privacidad no es entendida desde un sentido único de límites o muros que aíslan —de los que hablamos anteriormente— sino se comprende como un proceso dinámico en el que habrá momentos de apertura como de aislamiento, y en este sentido se determinará el grado de acceso del yo a los otros. De esta idea, Altman concluye que la privacidad tiene como funciones principales:<sup>75</sup>

- La regulación de los límites personales
- El desarrollo y el control de las relaciones con los demás

---

<sup>74</sup> ALTMAN, Irwin. *The Environment...* ob. cit., p. 6. Tr. a.: “an interpersonal boundary process by which a person or a group regulates interaction with others. By altering the degree of openness of the self to others, a hypothetical personal boundary is more or less receptive to social interaction with others. Privacy is, therefore, a dynamic process involving selective control over a self-boundary, either by an individual or a group”.

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

- La auto-observación y la definición de una identidad personal
- Posibilitar la liberación de emociones

Hasta aquí hemos hablado de la dualidad del término público/privado, y en diversas ocasiones el término intimidad ha aparecido casi como un sinónimo de privacidad, por ello hemos considerado incluir en este primer capítulo de definiciones y acotaciones, la breve sutileza que separa el uso de un término y del otro.

### 1.2.2 Privacidad e intimidad, ¿dos términos equivalentes?

Partiendo de la definición más general, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define la privacidad como “Ámbito de la vida privada que se tiene derecho a proteger de cualquier intromisión”. Si contrastamos el concepto de privado con privacidad, encontramos que privacidad es una cualidad de lo privado, mientras que privado es un adjetivo. Desde el latín, la palabra privacidad tiene raíces latinas, viene de *privatus*, que como vimos anteriormente tiene relación con la idea de propiedad, más el sufijo *dad*, que es una cualidad.

Por otra parte y dado que a lo largo de la investigación hemos consultado fuentes escritas en la lengua inglesa y francesa, nos ha parecido apropiado acercarnos también a las definiciones generales de estos términos. En inglés *privacy* se define como “la cualidad o el estado de permanecer apartado de compañía alguna o de ser observado”. También como: “libertad de intrusión no autorizada”. Y se une también a esta definición el sinónimo: *secrecy*.<sup>76</sup> Y por último, dentro de estas descripciones desde la lengua, incluiremos la traducción francesa, pues ello nos conduce a otros términos que serán

---

<sup>76</sup> Merriam Webster Dictionary. Trad. de: “the quality or state of being apart from company or observation / freedom from unauthorized intrusion / secrecy”.

igualmente abordados a lo largo de la investigación. *Priveé*, se define como “aquello que concierne a la propia persona, a su vida personal”. / “Aquello que no está abierto a todo el público, que está reservado a algunas personas”.<sup>77</sup> Por otra parte, según Díaz Rojo la palabra privacidad comparte su morfología con el inglés *privacy* y con el francés *privacité*, lo que promueve un uso en castellano que representa un calco de ambos conceptos.<sup>78</sup> Sin embargo, como afirma el mismo autor, en el análisis de el término privacidad contrapuesto con intimidad, habrá una serie de matices que se deberán considerar al emplear uno u otro.

Por otra parte, el término intimidad está definido también por el DRAE como “Zona espiritual íntima y reservada de una persona o de un grupo, especialmente de una familia”. Tiene su origen desde el latín *intimus*, que significa ‘más recóndito, que está en el fondo de algo, situado en lo más interno’. La palabra se conforma del adverbio *intus* que ‘significa dentro, interiormente, en el interior’ y del sufijo *mus*, que es un superlativo, es decir, *intimus* es el grado mayor de lo interior, de tal modo que íntimo o intimidad se refiere a las cuestiones más profundas de una persona, a aquello que tiene que ver con pensamientos, sentimientos, emociones, ideología, religión o tendencias personales. Y por otra parte, la privacidad se refiere más a aquello que conforma la vida personal en relación a otros ámbitos ya sea público o profesional.

Los asuntos íntimos son privados, pero no todos los aspectos privados son íntimos. La residencia personal, las aficiones, las reuniones familiares o la práctica no profesional de un deporte son

---

<sup>77</sup> Dictionnaire de Français Larousse. Trad. de: “Qui concerne quelqu'un dans sa personne même, dans sa vie personnelle / Qui n'est pas ouvert à tout public, qui est réservé à quelques personnes”.

<sup>78</sup> Según el estudio del origen y uso de la palabra privacidad realizada por: DÍAZ ROJO, José Antonio. “Privacidad: ¿neologismo o barbarismo?”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, no. 21, 2002. Disponible en <https://goo.gl/dLBIPi>. Acceso 12-05-16.



facetas privadas de un individuo, que forman parte de su privacidad, pero no de su intimidad. Nuestros sentimientos, nuestros miedos, nuestros complejos o nuestras convicciones más profundas constituyen nuestra intimidad, que dado su carácter enteramente personal y particular, son también parte de nuestra privacidad.<sup>79</sup>

También desde el francés *intime*, se entiende como “aquello que está en lo más profundo de una persona, que es la esencia de algo y que normalmente permanece oculto, secreto”.<sup>80</sup>

Continuando con la descripción anterior, *íntimo* será un término que se aplicará para las cuestiones más profundas del individuo, mientras que privado será utilizado para aquello que se mantiene alejado de la mirada del público. Por lo anterior es que en este estudio hemos decidido utilizar en la mayor parte del texto la palabra privacidad cuando hagamos referencia a cuestiones pertenecientes a las relaciones personales, el espacio, la vida privada o las relaciones interpersonales y el término intimidad cuando hagamos referencia a temas más profundos tratados en la obra de distintos artistas, tales como la sexualidad, enfermedad, convicciones o creencias.

Privacidad o intimidad, ambos conceptos traen consigo otras gestiones relacionadas con la discreción. En la acción de proteger la intimidad, se introducen conceptos que tienen que ver con acciones: ver, entrometerse, proteger, ocultar y por otra parte se añaden cualidades: secrecía, esencia.

Según estas definiciones, lo que permanece en secreto por lo tanto, es la esencia de la persona. Y ello nos llevaría a cuestionarnos lo que sucede cuando el secreto se hace público. ¿La esencia de la persona se diluye en la crítica de la mirada que se entromete?

---

<sup>79</sup> Ídem.

<sup>80</sup> Dictionnaire de Français Larousse. Trad. de: “Qui est au plus profond de quelqu'un, de quelque chose, qui constitue l'essence de quelque chose et reste généralement caché, secret”.

### 1.2.3 El secreto como efecto de la privacidad

El término surge en el siglo XV y proviene del latín *secretus*, que es el pasado participio del verbo *secerno*, que significa, poner aparte, separar. Hablar del término secreto desde el campo de la sociología supone revisar numerosas perspectivas del mismo, desde su uso en distintas profesiones, como un estructurante de lo social, en su relación con las confesiones, el silencio, la mentira o lo cotidiano, por lo que para nuestro estudio —y con el objetivo de unirlo posteriormente al discurso de la exhibición de lo privado— nos centraremos en la definición que constituye alejar, dejar de lado cierta información. Georg Simmel es un autor fundamental que desde la sociología realizó las principales aportaciones que darían origen a posteriores revisiones y profundización en el estudio del secreto.<sup>81</sup> Simmel distingue la acción del secreto, como una forma de socializar, es decir, en el mismo acto de guardar el secreto y en los distintos tipos de secretos, se conformarán una serie de actitudes sociales que determinarán modos de actuar del o los individuos que son protagonistas. Por otra parte Simmel realiza una diferenciación entre los actores que intervienen en el secreto, que los que denomina ‘los de dentro y los de fuera’. En esta diferenciación separa los que saben de los que no saben, pero queda ambigua la separación entre los que saben y a los que se les oculta intencionalmente una información. Simmel comprende el valor del secreto en la sociedad en relación con los modos de comunicación, en lo que se refiere a la información que se comparte y en el modo que afectan las relaciones el tener o no información del otro.

---

<sup>81</sup> Ver del mismo autor: SIMMEL, Georg. *El secreto y las sociedades secretas*. Madrid: Sequitur, 2010; *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 2002; *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

Todas las relaciones de los hombres entre sí, descansan, naturalmente, en que saben algo unos de otros (...) La intensidad y matiz de las relaciones personales diferenciadas —con reservas que fácilmente se comprenden—, es proporcional al grado en que cada parte se revela a la otra por palabras y actos.<sup>82</sup>

Será en el grado de disponibilidad de la información que del otro se posea, lo que determinará los vínculos entre las personas. Así, diversos niveles de información privada estarán disponibles para ciertos actores sociales que conforman el universo personal del individuo. En este supuesto, Simmel desarrolla la idea de la necesidad social de ocultar, hasta el punto de considerar absolutamente deseable —en el contexto del enamoramiento— la existencia de capítulos “oscuros” o desconocidos en la vida del ser amado, pues ello permite mantener en la relación una característica de encanto.

Estamos hechos de tal manera, que no sólo necesitamos, como se indicó antes, una determinada proporción de verdad y error como base de nuestra vida, sino también una mezcla de claridad y oscuridad, en la percepción de nuestros elementos vitales. Penetrar claramente hasta el fondo último de algo, es destruir su encanto y detener la fantasía en su tejido de posibilidades.<sup>83</sup>

En este sentido, entenderíamos que según Simmel, la presencia del secreto en las diversas dinámicas sociales, es un bien necesario. Ante esta posición podríamos confrontar lo que para Armand Lévy significa, cuando señala que “en el origen de la palabra secreto está, pues, la operación de tamizado del grano cuya función es separar lo comestible de lo incomedible, lo bueno de lo malo”.<sup>84</sup> En esta definición encontramos lo que podría ser una posición

---

<sup>82</sup> SIMMEL, Georg. *Estudios sobre...* ob. cit., p. 357.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 377.

<sup>84</sup> LÉVY, Armand. Citado en VINCENT, Gérard. “¿Una historia del secreto?”, en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (eds.), *Historia de la vida privada*, tomo 5, Madrid: Taurus, 2000, p. 160.

negativa del uso del secreto, como si al ocultar algo, necesariamente se esté escondiendo algo negativo. En la misma línea localizamos las aportaciones de Gissela Bok, también fundamentales en el estudio del secreto, formulando el cuestionamiento que frecuentemente surge cuando existe un secreto por ocultar “¿Porqué se debería ocultar algo, muchos preguntan, si no se tiene miedo de que se sepa?”.<sup>85</sup> Desde esta posición discute la frecuente relación entre secreto y mentira o furtividad, como los supuestos que en ocasiones predominan cuando se practica el secreto, ocultando así situaciones que pueden ser vergonzosas, impropias o indeseables. Según Bok, esta percepción tiene una justificación basada en el miedo que inspiran las consecuencias que muchos secretos descubiertos han provocado. “El miedo a la conspiración, a la venganza y a la irreversible consecuencia de abrir la caja de Pandora, es lo que nutre esta percepción, al igual que la sabida corrupción que el secreto puede fomentar”.<sup>86</sup>

Mantener un secreto también regulará otro tipo de acciones, que tendrán que ver con el disimulo. Según Lévy, “El secreto, definido como un saber oculto respecto a otro, contendría tres temas rectores: el saber [...], el disimulo del saber [...] y la relación con el otro que se organiza a partir de este disimulo”.<sup>87</sup> La particular situación de conocer un secreto y pretender que no se sabe, es lo que tanto para Bok como para Lévy articula una de las problemáticas sociales más complejas del secreto, en tanto que propicia situaciones imprevisibles que pueden desenmascarar ese disimulo en cualquier

---

<sup>85</sup> BOK, Sissela. *Secrets. On the Ethics of Concealment and Revelation*. New York: Vintage Books, 1989, p. 8.: “Why should you conceal something, many ask, if you are not afraid to have it known?”.

<sup>86</sup> Ídem. Trad. de: “The fear of conspiracies, of revenge, and of the irreversible consequences of opening Pandora's box nourishes this view, as does awareness of the corruption that secrecy can breed”.

<sup>87</sup> LÉVY, Armand. Citado en VINCENT, Gérard. “¿Una historia del secreto... ob. cit., p. 160.

momento y ser utilizado también como una forma de control o amenaza al sugerir hacer público el secreto.

El término secreto, será abordado en esta investigación desde la perspectiva de su exhibición, entendiendo la vida privada, la sexualidad y el cuerpo, como ‘contenedores’ de secretos, que el artista en un acto promovido por diversas motivaciones decide exponer.

#### 1.2.4 El relato del yo

El término de privacidad y su representación en las artes visuales, nos conecta indiscutiblemente con el concepto de autobiografía, la cual tiene una larga tradición fundada en la literatura y seguida en las auto representaciones a lo largo de la historia del arte. Para acercarnos a la representación del artista en el medio fotográfico, iniciaremos con una de las referencias más importantes en los estudios autobiográficos, la teoría que desarrolla Philippe Lejeune. Éste plantea la problemática desde la dificultad para diferenciar el texto biográfico del autobiográfico, considerando las características indiscutibles que deben aparecer para ser considerado un texto autorreferencial. Describiremos lo que discute Lejeune, para después intentar generar correspondencias en la práctica autobiográfica desde la fotografía.

Desde el tiempo, la voz y la personalidad plantea los siguientes argumentos: El texto debe ser principalmente escrito en retrospectiva, aunque ello no excluye otras complejas temporalidades que pueden inscribirse en la narración.<sup>88</sup> Evidentemente la posibilidad de utilizar distintos usos temporales en la literatura dista del modo único en que el tiempo se manifiesta en la fotografía. Siguiendo el conocido concepto de Roland Barthes, al hablar del

---

<sup>88</sup> EAKIN, Paul John. En prólogo a LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota, 1989, pp. 3-5.

“esto ha sido”,<sup>89</sup> entendemos que aquello que se representa fotográficamente se le añade de modo natural el tiempo pasado, es decir, la imagen fotográfica corresponde a un momento que ocurrió y que en durante la experiencia de ser observada por un espectador, ésta tendrá siempre ese valor, pues no existe un efecto *continuum* en la fotografía.

La exposición de la vida individual del autor, será la “génesis de la personalidad”, no obstante ésta también será influida por el contexto social en el que se desarrolla la vida del autor. Lo descrito en un texto autobiográfico así como lo exhibido en una fotografía autobiográfica, funcionará como un elemento de información que unido a otras fuentes de saber, proporcionarán las claves para entender algunos aspectos de la vida del autor. Así como la narración literaria proporciona información (que podrá ser verídica o no, esto lo discutiremos más adelante), la fotografía cumple con la misma función. En palabras de Barthes:

La Fotografía me permite el acceso a un infra-saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí: pues hay «yo» que ama el saber, que siente hacia él como un gesto amoroso. Del mismo modo, me gustan ciertos rasgos biográficos en la vida de un escritor, me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado «biografemas»; la Fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía.<sup>90</sup>

La fotografía o los *biografemas* de Barthes, serán el equivalente a la verdad sugerida en la voz de un texto autobiográfico y en ellos se reflejará hacia el exterior (llámese lector o público) la *verdad* que pretende revelar el autor sobre su persona.

---

<sup>89</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida...* ob. cit., pp. 120-122.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 62.

El último aspecto que defiende Lejeune como una característica del texto autobiográfico, se refiere a la voz, afirmando que la voz en el texto debe ser una sola, el autor, el narrador y el protagonista deben ser el mismo. Aquí llegamos a la parte más debatida de las definiciones de Lejeune, cuando afirma que “La identidad es o no es. Es imposible hablar de grados, y cualquier duda dirige hacia una conclusión negativa”.<sup>91</sup> A esto lo llama el ‘pacto autobiográfico’. En las narraciones del yo, la subjetividad mantenida a lo largo del texto será fundamental para lograr el mayor grado de verosimilitud. En el caso de la fotografía autobiográfica o autorreferencial, el despliegue del yo en relación a la presencia del autor en las fotografías, se entenderá desde distintos niveles. Uno será el hecho de que el autor aparezca en la fotografía y significará dos cosas: que utilizó un sistema de disparo remoto o que fue otra persona quien realizó el acto de presionar el botón disparador. Y el otro será cuando como estrategia de creación, el autor recurra a la recreación de una escena para “relatar” un hecho profundamente íntimo en el que este pueda o no aparecer en la imagen. Esto nos conduce a reflexionar sobre la capacidad de ficción en la obra autobiográfica.

Al respecto, Leigh Gilmore señala que la autobiografía tiene una “doble naturaleza”, y lo describe diciendo “la autobiografía ha estado fuera tanto de la historia como de la ficción”.<sup>92</sup> Es decir, la noción de verdad puede quedar como eso, una noción, la autobiografía también se inventa, se amolda, se recuperan de los recuerdos lo que conviene para la reconstrucción de la historia de vida del autor. Pero como señala Lejeune, es la voz del autor la que narra, por lo tanto la credibilidad del texto es mayor. Muy diferente sería leer

---

<sup>91</sup> LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography...* ob. cit., p. 5. Trad. de: “An identity is or is not. It is impossible to speak of degrees, and all doubt leads to a negative conclusion”.

<sup>92</sup> GILMORE, Leigh. “The Mark of Autobiography: Postmodernism, Autobiography, and Genre”, en ASHLEY, Kathleen; GILMORE, Leigh y PETERS, Gerald (eds.). *Autobiography & Postmodernism*. Boston: University of Massachusetts Press, 1994, p. 6. Trad. de: “Autobiography has fallen outside both fiction and history”.

una biografía, pues se entiende que se escribe desde la perspectiva externa del biógrafo, por lo que se deja espacio para interpretaciones y también para las lagunas que dejan la ausencia de datos o testigos de algún suceso. Así la autobiografía o en nuestro caso, la obra autobiográfica o autorreferencial también tendrá esa doble naturaleza, en tanto sea la mirada del fotógrafo la misma que desde su libertad, invente, reconstruya, o documente su vida, la obra podrá tener una proporción mayor o menor de ficción. Aquí, volvemos al pacto autobiográfico de Lejeune, el espectador —en el caso de la fotografía— “deberá” confiar en que aquello que ve, corresponde a lo que el artista promueve en su obra.

## 1.3 Exponer las emociones

Para efectos de esta investigación hemos considerado importante retomar la visión que desde el estudio de las emociones se propone para intentar tejer relaciones entre la necesidad personal de exponer desde la fotografía contemporánea aspectos sobre la intimidad y el impacto que tiene tanto en el proceso creativo del artista como en el eventual público al que se dirige la obra.

### 1.3.1 Emociones, afectos y sentimientos

Volviendo a Sofsky, las emociones en comunión con los recuerdos los sueños o los placeres de los sentidos, ocupan el nivel más alto en la escala de la privacidad. Los estudios culturales cada vez más abordan el estudio de las emociones como una disciplina en la que se apoyan para intentar comprender las estructuras sociales, las relaciones interpersonales, las construcciones de poder, la persistencia de valores hegemónicos o patriarcales y las relaciones con las teorías feministas o los estudios de género. El estudio de las emociones



surge a mediados de la década de los noventa del siglo veinte, para sumarse a los estudios humanísticos y a las ciencias sociales como una plataforma de análisis que se aplicará desde diversas disciplinas, como el psicoanálisis, las teorías del cuerpo, la teoría feminista postestructuralista, también las relaciones entre el psicoanálisis lacaniano y las teorías políticas o el análisis crítico en relación a la teorización de la melancolía y el trauma desde la teoría *queer*.<sup>93</sup>

En una primera revisión hemos localizado que se utiliza el término emociones o afectos —*emotion/affect*— de modo equivalente y en algunas ocasiones se relaciona también con el concepto de deseo. Sin embargo desde la visión de Deleuze, el imaginario afectivo se separa del concepto de emoción al ser el primero influenciado por una serie de interpretaciones sociales que confunden su lógica y sus expectativas, transformando su intensidad, cambiando de un estado a otro, reduciendo o aumentando su fuerza.<sup>94</sup> En el mismo sentido de confusión de conceptos, encontramos que para definir emociones, es fundamental poner en contraste la definición de sentimientos, para ello Teresa Brennan realiza una diferenciación de ambos cuando afirma

Paradójicamente, los sentimientos son estados sensoriales producidos por el pensamiento, mientras que pensamientos disruptivos son producidos por los afectos. Los sentimientos son reflexivos, y los afectos son irreflexivos. Los sentimientos están destinados a ser información acerca de si un estado es placentero o doloroso, si uno es atraído hacia algo o siente aversión a ello.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> ATHANASIOU, Athena et ál. “Towards a New Epistemology: The ‘Affective Turn’”, en *Historein*, vol. 8, 2008, p. 5.

<sup>94</sup> DELEUZE, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 181.

<sup>95</sup> BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*. New York: Cornell University Press, 2004, p. 116. Trad. de: “Paradoxically, feelings are sensory states produced by thought, while interruptive thoughts are produced by affects. Feelings are thoughtful, and affects are thoughtless. Feelings are

Por otra parte Clare Hemmings realiza un análisis crítico sobre el modo en que el estudio de las emociones es abordado manteniendo una distancia de las dinámicas sociales y como un fenómeno que no se vincula directamente con su propia naturaleza social. Desde esa posición subraya que el afecto debería ser valorado desde una perspectiva en la que se comprenda como un fenómeno que no es autónomo, es decir, que afecta las dinámicas sociales y no se mantiene como una reacción única o personal en el individuo.<sup>96</sup> En este mismo sentido Eve Sedgwick<sup>97</sup> asimila el afecto como una llave que permite generar vínculos creativos con otros individuos. En este sentido, Sara Ahmed vincula el concepto de vergüenza —también bajo la teoría de las emociones— como un sentimiento que podría funcionar como vehículo para la reconciliación social, en el caso de la división dolorosa de los indígenas aborígenes australianos del resto de la sociedad.<sup>98</sup> En su texto define la vergüenza como uno de los principales sentimientos negativos y lo describe como “una intensa y dolorosa sensación que está ligada al modo en que el propio ser siente sobre sí mismo, un sentimiento vivido por y en el cuerpo”.<sup>99</sup> La vergüenza pertenece al sujeto que ha cometido algún error y frecuentemente se experimenta frente al otro. En el contexto socio-político que plantea Ahmed, la vergüenza se plantea como una emoción que incluso se incrementa al ser observado por el otro, especialmente por la víctima del trato.

---

meant to be information about whether a state is pleasurable or painful, whether one is attracted to something or averse to it”.

<sup>96</sup> HEMMINGS, Clare. “Invoking Affect. Cultural theory and the ontological turn”, en *Cultural Studies*, vol. 19, n° 5, september, 2005, pp. 548-567.

<sup>97</sup> SEDGWICK, Eve. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003, p. 17.

<sup>98</sup> AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, pp. 102-103.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 103. Trad. de: “Shame can be described as an intense and painful sensation that is bound up with how the self feels about itself, a self-feeling that is felt by and on the body”.

La mirada se convierte en un vehículo que provoca, aumenta y hace presente el sentimiento de vergüenza, provocando la evasión de la mirada, el ocultamiento, la huida de quien fuera culpable de una mala acción. Como veremos más adelante, en algunas propuestas fotográficas ha sido el sentimiento de vergüenza el que ha funcionado como motor creativo en la generación de una propuesta visual. En esta misma línea tendríamos que recuperar lo que desde la religión, en particular la religión católica se comprende por el mismo concepto. En Génesis 2:25, al describir la situación de desnudez en que se encontraban Adán y Eva antes de cometer el pecado de la desobediencia, se dice que “Estaban desnudos y no se avergonzaban de ello”, pero una vez cometido su fallo, cambió completamente el significado de la desnudez y empezaron a experimentar vergüenza, cubriendo sus cuerpos con hojas de higuera para ocultar su sexo. De nuevo, la vergüenza aparece como un sentimiento que está relacionado con una acción previa.

Otra emoción, en principio más positiva, es el amor. Decimos en principio porque compartimos la idea que propone Roland Barthes al afirmar que en la sociedad actual hablar de amor (erótico), exponerlo, cantarlo, hacerlo ver, es considerado, prácticamente, como un acto obsceno. Exponer públicamente el amor hacia alguien, es también una acción que la sociedad regula. Roland Barthes en su reflexión sobre lo obsceno del amor, plantea que existe una “inversión histórica: no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo *sentimental* —censurado en nombre de lo que no es, en el fondo, más que *otra moral*—”.<sup>100</sup> Si nos acercamos a lo que según Zygmunt Bauman define por moralidad, entenderíamos que las acciones amorosas reguladas por la moralidad atienden a una guía de comportamiento que según determinados contextos será condicionada. Demostrar el amor, exhibirlo, dependerá de lo que en determinado momento es considerado correcto o incorrecto y del posible

---

<sup>100</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores, 1993, p. 143.

efecto que tenga en el contexto más próximo. Bauman apunta: “La moralidad no es más que una manifestación innata de la humanidad, no “sirve” a ningún “propósito” y, por cierto, no está guiada por la expectativa de ningún provecho, comodidad, gloria o elevación”.<sup>101</sup> De este modo Bauman comprende que las acciones reguladas por la moralidad responden a un gesto natural, espontáneo y *radical*, y también señala que la complejidad de la moral radica en su naturaleza objetiva. Entonces, demostrar el amor en público, tendría que responder a un acto innato, espontáneo, del que no se espera alguna recompensa, y es quizá la práctica de un acto “puro” el que la sociedad contemporánea castiga, pues siguiendo a Bauman, en la *sociedad líquida* que habitamos, no se puede comprender una acción sin una recompensa. “El retroceso de las habilidades de socialidad se ve fogueado y acelerado por la tendencia, inspirada por el modelo de vida consumista dominante, a tratar a los otros seres humanos como objetos de consumo según la cantidad de placer que pueden llegar a ofrecer, y en términos de ‘costo-beneficio’”.<sup>102</sup> Si la demostración de amor no significa una ganancia, por lo tanto es una acción fuera de tiempo.

Siguiendo con el concepto de lo *obsceno del amor*, en la demostración del sentimiento amoroso en público, según el planteamiento de Barthes se comprometen dos prácticas: lo sexual y lo sentimental. Ambas están definidas por una relación entre actualidad y espectáculo, el amor es antiguo, el sexo es espectáculo. El amor no interesa en tanto no ofrece entretenimiento mientras que el sexo sabemos, es una industria en sí.

Todo lo que es anacrónico es obsceno. Como divinidad (moderna), la Historia es represiva, la Historia nos prohíbe ser inactuales. Del pasado, no soportamos más que la ruina, el monumento, el kitsch o

---

<sup>101</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 123.

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 104.

el retro, que es *divertido*; reducimos ese pasado a su sola rúbrica. El sentimiento amoroso está pasado de moda (*demodé*), pero ese *demodé* no puede si siquiera ser recuperado como espectáculo: el amor cae fuera del tiempo *interesante*; ningún sentido histórico, polémico, puede serle conferido; es en esto que es obsceno.<sup>103</sup>

El *demodé* planteado por Barthes se hace evidente en la demostración. Es decir, en el momento en que el sentimiento amoroso es expuesto, ya sea en palabras, en versos, en imágenes. En relación al poder de la imagen, Barthes continúa:

En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe. (...) La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra: es la letra de lo que me hace mal. (...) La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutilizarla.<sup>104</sup>

El sentido de imagen al que se refiere Barthes en este pasaje está relacionado con el contraste que significa lo que se ve en relación a lo que se puede hablar o decir, pero no está relacionado con lo que se representa a través de las imágenes. Es decir, la posición del autor está planteada desde la visión pura, la acción de ver y por lo tanto se aleja de la acción de representar, tema que abordaremos más adelante.

En una posición también crítica, localizamos la opinión de Erich Fromm, muy a la par de Bauman, al declarar: “Analizar la naturaleza del amor es descubrir su ausencia general en el presente y criticar las condiciones sociales responsables de esa ausencia”.<sup>105</sup> En el análisis propuesto por Fromm, resulta indispensable generar un análisis sobre el modo en que el amor pareciera estar

---

<sup>103</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de...* ob. cit., pp. 143-144.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 112.

<sup>105</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. México: Paidós, 2010, p. 128.

cada vez más fuera de la práctica social, y también —de modo más dramático— de la práctica privada, personal. Así una de las tantas posibilidades en la visibilidad del amor, será la representación de las emociones en el ámbito artístico.

#### 1.3.2 Las emociones en el arte

La relación entre la teoría de las emociones y el arte, es desarrollada, entre otros autores, por Simon O'Sullivan. Desde su perspectiva, propone una diferenciación del término afecto y emoción y a su vez los separa de las afecciones. Apoyándose en Deleuze afirma que los afectos son “momentos de intensidad, una reacción en/sobre el cuerpo y al nivel del ser”.<sup>106</sup> Estas reacciones según el mismo autor son vectoriales, tienen la capacidad de crecer o disminuir “(como el tipo de alegría-felicidad) y no del tipo escalar como las afecciones, sensaciones o percepciones”.<sup>107</sup> Massumi, uno de los principales estudiosos del tema, profundiza sobre la intensidad apuntando:

Intensidad y experiencia se acompañan una a la otra, como dos dimensiones presupuestas o como dos lados de una moneda. La intensidad es immanente al ser y a los sucesos, a la mente y al cuerpo y a cada nivel de bifurcación que los componen y de lo que son compuestos.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> O'SULLIVAN, Simon. “The aesthetics of affect: thinking art beyond representation”, en *Angelaki, journal of the theoretical humanities*, vol. 6, no. 3, 2001, p. 126. Trad. de: “Affects are moments of intensity, a reaction in/on the body at the level of matter”.

<sup>107</sup> Ibídem, p. 131. Trad. de: “(of the joy-sadness type) and no longer scalar like the affections, sensations or perceptions”.

<sup>108</sup> MASSUMI, Brian. “The Autonomy of Affect”, en PATTON, Paul (ed.). *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1996, p. 226. Trad. de: “Intensity and experience accompany one another, like two mutually presupposing dimensions, or like two sides of a coin. Intensity is immanent to matter and to events, to mind and to body and to every level of bifurcation composing them and which they compose”.

En este sentido, Massumi configura los afectos como un complejo mecanismo echado a andar por sucesos, impresiones o sensaciones que ejercerán una reacción sobre el individuo y que ésta a su vez repercutirá en el ámbito social en el que se encuentre situado.

Por otra parte Spinoza define las emociones como “el efecto que otro cuerpo, por ejemplo un objeto de arte, tiene sobre mi propio cuerpo y los estados del cuerpo”,<sup>109</sup> entendiendo estados como los “pasajes, transformaciones, elevaciones y caídas, las variaciones continuas del poder o la energía que pasan de un estado a otro”.<sup>110</sup> En este mismo sentido, O'Sullivan relaciona el efecto temporal que tiene el arte sobre el ser, sobre nuestra noción del mundo y apunta el inevitable involucramiento del ser en una especie de danza transformadora que se ejecuta en el momento de presenciar, observar, “leer” una obra de arte.<sup>111</sup> En esta relación, trae a discusión la teoría de Theodor Adorno, al hablar de aquello que promete el arte, dice: “El arte es la promesa de la felicidad, una promesa que se rompe constantemente”.<sup>112</sup> Continúa en la misma línea de Adorno al definir el terreno sobre el que funciona el arte, como un terreno de frustración, un espacio de melancolía en el que aquella eterna promesa de felicidad fugaz puede hacerse presente o puede no ocurrir jamás, ese será el momento de hablar de impulsos, de emociones. Continúa diciendo:

El arte está menos relacionado en darle sentido al mundo y más relacionado en explorar las posibilidades de ser, de estar, en el

---

<sup>109</sup> Citado por O'SULLIVAN, Simon. “The aesthetics... ob. cit., p. 126, Trad. de: “as the effect another body, for example an art object, has upon my own body and my body's *duration*”.

<sup>110</sup> Ibídem, p. 131, Trad. de: “affect is defined as the effect affections have on the body's duration, the passages, becomings, rises and falls, continuous variations of power (*puissance*) that pass from one state to another”.

<sup>111</sup> Ibídem, p. 128.

<sup>112</sup> ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. London: Routledge, 1984, p. 196. Citado en O'SULLIVAN, Simon. *The aesthetics...* ob. cit., p. 129. Trad. de: “Art is the promise of happiness, a promise that is constantly being broken”.

mundo. Menos relacionado con el conocimiento y más con la experiencia, con empujar hacia los límites de lo que puede ser experimentado.<sup>113</sup>

En esas fronteras es en donde caben las emociones, en el efecto que la obra tiene en el individuo, aquél efecto del que hablaba Spinoza, y del que evidentemente no todas las obras de arte provocarán sobre un espectador determinado. En este punto tendremos que mencionar el conocido concepto de *punctum* del que habla Roland Barthes, pues también tiene que ver con emoción. Cuando Barthes separa las imágenes entre aquellas que provocan una reacción en él —pinchazo, dolor, goce— y aquellas que no mueven emoción alguna, las imágenes que sólo presentan algo, informan, las que denomina imágenes de *studium*.<sup>114</sup> A ellas las cataloga en un amplísimo campo, en el que cabrán la gran mayoría de las imágenes, aquéllas “de interés diverso, del gusto inconsecuente [...] que moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos «bien»”.<sup>115</sup>

En estas reflexiones, se está considerando sobre todo el efecto que la obra de arte tiene en el espectador, pero lo que también nos interesa analizar es lo que lleva al artista a comunicar desde su más profunda intimidad, emociones que podrán o no tener algún efecto-emoción-reacción en el espectador, o quizá, volviendo a Adorno, no mover ningún hilo en las emociones. Al respecto, Mary O'Neill explora el poder transformador del arte (en el propio creador), como vehículo para enfrentar sentimientos relacionados al dolor y al

---

<sup>113</sup> O'SULLIVAN, Simon. *The aesthetics...* ob. cit., p. 130. Trad. de: “Art is less involved in making sense of the world and more involved in exploring the possibilities of being, of becoming, in the world. Less involved in knowledge and more involved in experience, in pushing forward the boundaries of what can be experienced”.

<sup>114</sup> BARTHES, Roland. *La cámara...* ob. cit., pp. 57-61.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 60.



luto,<sup>116</sup> en ocasiones etiquetado como arte terapéutico, es decir, aquél arte que funciona como un medio catalizador de emociones.

En el estudio de la autora, aborda el análisis desde la obra artística efímera o *performance* en la que los artistas se permiten generar narrativas personales sobre el dolor, partiendo del entendimiento de que existe una práctica cultural común que consiste en silenciar el dolor y dejarlo habitar sólo en el interior del individuo. El *performance*, por su obvio carácter de duración limitada, “existe sólo en la memoria y testifica, en el momento de la acción, la naturaleza secreta de quien sufre y el poder del arte para compartir sus historias”.<sup>117</sup> Según la autora, el *performance* como medio artístico, no responde únicamente elegir este u otro medio de expresión o a utilizar la acción desde una posición en contra de las políticas del mercado que empujan hacia la creación de obra física que permita su comercio, sino que responde a “una crisis de significados y de valor como consecuencia de un duelo, en particular relativo a una muerte prematura o violenta”.<sup>118</sup> Así, en la ejecución del *performance*, la exhibición de un sentimiento profundamente personal funciona como la obra en sí, es el acto mismo de confrontar el duelo, lo que produce la pieza y en ello el espectador —empático o evasivo, participante activo o pasivo, conmovido o indiferente—, será el depositario de estas emociones, cerrando así un ciclo que en el mejor de los casos podrá ayudar a sanar heridas.

En esta misma línea de utilizar las emociones dolorosas como recurso creativo, Stephen Frosh sostiene que la tristeza es “una fuente de creatividad artística, en la que la necesidad de alejar impulsos destructivos es trasladada en

---

<sup>116</sup> Véase O'NEILL, Mary. “Ephemeral Art: The Art of Being Lost”, en SMITH, Mick et ál (eds.) *Emotion, Place and Culture*. Great Britain: Ashgate, 2009, pp. 149-162.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 150. Trad. de: “These unsolicited stories exist only in memory and testify, in the moment of telling, to the secret nature of the bereaved and to the power of art to elicit their stories”.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 152. Trad. de: “involves a crisis of meaning and a resulting value shift experienced as a consequence of bereavement, in particular to mourning untimely or violent death”.

la construcción de una pieza de arte; ello sugiere que la capacidad de sentir algo, es necesaria para que se produzca arte”.<sup>119</sup> Evidentemente no todo el arte gira en torno a la sanación de heridas emocionales y el duelo, pero en el caso que nos compete, tanto la visión de O'Neill como la de Frosh, nos será de ayuda en el análisis de la obra de aquellos artistas que trabajan con el dolor, sobre todo en el cuerpo de obra dedicado a la familia y la pérdida de un ser amado.

Por otra parte y siguiendo con el estudio de las emociones relacionadas con el arte, no podemos dejar de lado lo que Jacques Rancière propone en cuanto a la implicación del espectador ante una obra. Según Rancière el espectador debe convertirse en una especie de cómplice cuando se confronta a una pieza de arte. Ya no será más un recipiente vacío que simplemente recibe información, sino será un actor activo en la obra, un personaje que se implica y relaciona sus emociones, su historia y biografía ante una pieza, lo que le permite generar conexiones emocionales además de estéticas. “Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos”.<sup>120</sup> El rol que exige el autor implica un público que se compromete con lo que ve y en el que las interpretaciones personales cerrarán el círculo de comunicación entre una obra creada desde la más profunda intimidad del artista hacia la más individual de las percepciones. En este sentido, las estrategias de creación por parte de los artistas jugarán un papel clave en el modo de comunicar. Al respecto Rancière apunta:

---

<sup>119</sup> FROSH, Stephen. *Feelings*. London: Routledge, 2011, p. 5. Trad. de: “It is also the source of artistic creativity, in that the urge to make reparation for destructive impulses is translated into the construction of an artwork; this suggests that the capacity to feel something is necessary for art to be produced”.

<sup>120</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010, p. 11.

Luego están [...] las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver lo que no era visto, de hacer ver de otra manera lo que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación lo que no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ése es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera *disensos*, que cambia los modos de presentación de sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación.<sup>121</sup>

Este tipo de creación es el que a lo largo de esta investigación estaremos aludiendo, y también al espectador que Rancière propone, entendiendo que tanto la obra creada desde la intimidad y por lo tanto desde las emociones, requiere de un espectador involucrado en el que los modos de representación y el mensaje dictado por el autor, encuentre en su destinatario tierra fértil para las ideas y emociones que han superado la barrera de la intimidad.

Desde el reconocimiento de los conceptos fundamentales que hemos planteado aquí, en el siguiente capítulo estudiaremos las principales referencias que nos ayudarán a comprender el tratamiento previo sobre la imagen de la familia para, desde ahí, dirigirnos hacia el análisis de los autores contemporáneos que conforman el objetivo principal de esta investigación.

---

<sup>121</sup> Ibídem, p. 68.



## CAPÍTULO 2

---

# La vida familiar, representaciones y modos de exhibición en la fotografía.

---

En el segundo capítulo realizaremos un acercamiento a los antecedentes visuales que en la producción artística y en particular en la fotografía, han abordado la exhibición de la vida privada y familiar como forma de creación. Partiendo de las claves surgidas en el siglo XIX en torno a la construcción del yo y realizando un vínculo con el desarrollo tecnológico de la fotografía y las transformaciones discursivas que se fueron generando a lo largo del siglo XX, localizaremos las estrategias creativas y los autores que significaron un antes y un después en el modo de exponer y exhibir la vida familiar.

## 2.1 Antecedentes en la representación de la familia

La historia de la familia en el arte, es un tema que ha sido estudiado a profundidad desde distintas perspectivas como una práctica ampliamente difundida en el género del retrato.<sup>122</sup> Se ha estudiado desde amplios periodos históricos o desde movimientos artísticos específicos, como parte de estudios delimitados a la biografía de un autor y también como apoyo a otras ramas del conocimiento que se sirven de la historia de la familia en el arte como una herramienta de soporte en la construcción de teorías desde el género, la psicología o la sociología entre tantas otras áreas. Entendemos que en este espacio no podemos recuperar la historia de la representación de la familia en la pintura o en la fotografía desde sus orígenes, pero sí podemos reflexionar sobre el modo en que la pintura sentó las bases para que la fotografía recogiera y, con el transcurso del tiempo, transformara a su propio lenguaje, las temáticas alusivas a la representación de la familia. En este espacio realizaremos una breve introducción al tema por medio de algunos ejemplos puntuales que significan un precedente importante para comprender el modo en el que la fotografía hace uso del tema de la familia en un ejercicio de exhibición de la vida privada.

---

<sup>122</sup> Tema estudiado a profundidad y del que indicamos aquí algunas de las principales fuentes de estudio, véase: A.A. V.V. *Imagens da Família. Arte Portuguesa 1801-1992*. Lisboa: Museu de José Malhoa, 1974; A.A. V.V. *La famiglia nell'arte. Storia e immagini nell'Italia del XX secolo*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2002; GAVAGHAN, Kerry Lynn. *The Family Picture: A Study of Identity Construction in Seventeenth Century Dutch Portraits*. Oxford: University of Oxford, 2013; HUGHES, Diane Owen. "Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy", en *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 17, n° 1, 1986, pp. 7-38; MENA MARQUÉS, Manuela. *La familia del pintor en el retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo del Prado, 2004; RETFORD, Kate. *The Art of Domestic Life: Family Portraiture in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 2006; SARTI, Raffaella. *Europe at Home. Family and Material Culture, 1500-1800*. New Haven: Yale University Press, 2006; TOSHIHARU, Nakamura (ed.). *Images of Familial Intimacy in Eastern and Western Art*. Leiden: Brill, 2014; VÁZQUEZ DE PRADA, Mercedes. "Para una historia de la familia española en el siglo XX", en *Memoria y civilización*, n° 8, pp. 115-170, entre otros.

### 2.1.1 De la pintura a la fotografía

Si traemos nuevamente el discurso de Claude Lévi-Strauss sobre la importancia de la familia en la construcción de la personalidad y de la forma física del individuo,<sup>123</sup> podemos también reflexionar sobre el modo en que el individuo, de manera natural, posee la necesidad de construir su propia identidad. El primer espacio para esa construcción está dado en la percepción del yo. En este complejo proceso, una parte corresponde a lo interior (el ser consciente) y otra parte corresponde al cuerpo. Según Karl Popper “uno de los mayores milagros es la energía de la conciencia plena capaz de autorreflexión”.<sup>124</sup> Este proceso, según el autor, está construido a partir de un complejo sistema de juicio, conformado sobre todo por la conciencia y la capacidad humana de trasladar dichas reflexiones al lenguaje.<sup>125</sup> Sobre la parte correspondiente a la construcción de la identidad a partir del cuerpo, es precisamente en la esfera del arte en donde es posible localizarlo, primero a partir del autorretrato y después en el retrato de los otros. Esto nos conduce a lo siguiente, ¿Desde qué posición se cuestiona el yo para comprender la identidad del individuo en el autorretrato?

Desde las primeras representaciones pictóricas, el autorretrato ha significado un modo de mostrarse y de demostrar lo que en el ámbito social conviene al artista clarificar. Esta noción se percibe más claramente en las intenciones del autorretrato producido durante el Renacimiento, pues en este periodo resultaba fundamental que en la imagen se representara no sólo el rostro del individuo sino su profesión y también su estatus social. Sin embargo la práctica común durante el Renacimiento italiano fue que los artistas se incluían como testigos presentes junto con tantos otros personajes dentro de

---

<sup>123</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, en el prólogo a BURGUIÈRE, André... ob. cit., pp. 11-16.

<sup>124</sup> ECCLES, John y POPPER, Karl. *El yo y su cerebro*. Barcelona: Ed. Labor Universitaria, 1982, p. 145.

<sup>125</sup> *Ibíd.*, pp. 146-149.

los retablos que representaban algún momento de historia sagrada representada.<sup>126</sup> Uno de los primeros ejemplos de este tipo de autorrepresentación, es la que Sandro Botticelli realiza en *La Adoración de los Magos*, a mediados de la década de 1470. Al margen derecho de la pintura, aparece Botticelli, de cuerpo entero y mirando de frente al espectador. Sólo él y el comitente miran de frente.

Un antecedente más temprano y en el que el artista se representa completamente aislado de otros individuos, es el perfil de Leon Battista Alberti, que aparece en una medalla fechada hacia mediados de la década de 1430. En ella aparecen las iniciales del autor LBAP, su rostro de perfil y el emblema del artista “un ojo izquierdo volando con alas de águila, se enfrenta directamente al espectador”.<sup>127</sup> La relevancia de esta medalla radica en que si efectivamente es Alberti el autor del autorretrato, entonces es fundamental comprender la importancia de haberse representado a sí mismo sin la presencia de ningún atributo que definiera su profesión y sí, con lo que definía a su persona, una cabellera agitada que representaba el león (*Leone*, nombre que él mismo había adoptado) así como su propio emblema.

En un periodo muy cercano, se ha localizado el que se considera el primer autorretrato impreso. Israhel van Meckenem realiza un grabado junto con su esposa entre los años 1480 y 1490 (Figura 1). El grabado representa los rostros en tres cuartos de ambos personajes que se encuentran entre sí, lo que sugiere la cercanía o intimidad entre ellos. Con un fondo que simula un cuadro-tapiz, la imagen carece de profundidad, centrando toda la atención en el rostro de los

---

<sup>126</sup> WOODS-MARSDEN, Joanna. “El autorretrato del Renacimiento”, en: FALOMIR, Miguel (ed.). *El retrato del Renacimiento*, Madrid: Museo Nacional del Prado, Ediciones El Viso, 2008, p. 92.

<sup>127</sup> *Ibíd.*, p. 95.



retratados.



Figura 1. Israhel van Meckenem. *Israhel van Meckenem y su esposa Ida*, c. 1490. Philadelphia Museum of Art.

Estos primeros antecedentes del autorretrato darán lugar al que poco tiempo después será considerado como el primer autorretrato autónomo.<sup>128</sup> Alberto Durero realiza en 1498 una representación de su persona que se convertirá en un hito en la historia de la pintura del Renacimiento (Figura 2).

Durero se presenta vestido con sus mejores galas, en una pose de tres cuartos y con el brazo apoyado en forma de «L». Mira fijamente al espectador,

---

<sup>128</sup> El arte autónomo es definido como una nueva forma de producir en el Renacimiento un arte que “aspiraba a enriquecer la vida y encantar la hombre; añadía a las esferas empírica y trascendental de la existencia, a las que se había limitado el mundo de la Edad Media, un nuevo campo vital, en el que alcanzaban un sentido propio y hasta entonces desconocido tanto las formas mundanas como los modelos metafísicos del ser [...] La idea de un arte no utilitario, gozable por sí mismo, era ya corriente en la Antigüedad clásica; el Renacimiento no hizo sino redescubrir tal idea después de su olvido durante la Edad Media. Pero antes del Renacimiento nunca se llegó a pensar que una vida dedicada al goce del arte pudiera representar una forma más alta y más noble de existencia”. En HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Vol. 1. Barcelona: Labor, 1994, p. 414.

la habitación en la que realiza el autorretrato es apenas perceptible y sólo se asoma en el fondo un breve arco que confirma el espacio interior mientras que con detalle aparece en la ventana una parte del vasto paisaje montañoso que equilibra con perfección la composición pictórica.



Figura 2. Alberto Durero. *Autorretrato*, 1498. Museo Nacional del Prado, Madrid.

El gran detalle con el que pinta sus ropas y la atención que suma a la selección del atuendo, significaban un deseo de clarificar su estatus social.<sup>129</sup> Lo que resulta interesante en ese temprano autorretrato, es que Durero eligió no incluir ningún elemento que ayudara a clarificar su profesión pero tampoco imitó a algún personaje de rango superior. Para realizar este autorretrato, “utiliza por

---

<sup>129</sup> SILVA MAROTO, Pilar. Ficha de obra de Alberto Durero. *Autorretrato*. En: FALOMIR, Miguel (ed.). *El retrato...* ob. cit., p. 280.

primera vez un espejo plano, adquirido durante su estancia en Venecia. Con él puede completar la inversión total del cuerpo”.<sup>130</sup> Este aspecto aparentemente menor, será fundamental para comprender la evolución del autorretrato, pues un espejo plano que no devolvía una imagen distorsionada, permitirá al artista reflejarse en la pintura con una perfección que hasta antes del espejo resultaba imposible. A la excelencia técnica con la que Durero realiza este autorretrato se le suma lo que era ya “propio de sus retratos, realizados con una precisión minuciosa: el dominio psicológico, patente en el contraste entre el carácter sensual de sus facciones y su mirada fría y penetrante”.<sup>131</sup>

Otros artistas se irán sumando a este primer acercamiento al autorretrato, desde Giorgione, que en Venecia realiza durante la primera década de 1500 una representación de David llevando la cabeza de Goliat, en la que es el rostro del artista el que representa al profeta, hasta Tiziano, en cuyo conocido retrato fechado cerca del año 1560 aparece con elegantes ropas, alejado de cualquier instrumento que definiera su profesión, y en cambio, sugiere movimiento con el gesto de sus manos libres de instrumentos, apoyada una sobre la mesa y la otra sobre su pierna izquierda. Después vendrán otros artistas como Rafael, Vasari, Parmigianino (con su particular autorretrato en el que se entiende el uso de un espejo convexo), y generalmente serán hombres (como la gran mayoría de los artistas inscritos en la Historia del Arte), pero habrá también algunas excepciones femeninas. Sofonisba Anguissola de Cremona y Lavinia Fontana son dos importantes ejemplos en el arte italiano del siglo XVI. Sofonisba fue reconocida como la “primera mujer pintora que dominaba una profesión masculina”<sup>132</sup> y que en 1556 se retrató con el caballete en el que aparece una pintura de carácter religioso al tiempo que sostiene un pincel en cada mano. Vestida con sobriedad, contrasta con el autorretrato que

---

<sup>130</sup> Ídem.

<sup>131</sup> Ídem.

<sup>132</sup> WOODS-MARSDEN, Joanna. *El autorretrato...* ob. cit., p. 105.

realiza Lavinia Fontana en 1579, *Autorretrato en el studiolo*,<sup>133</sup> en el que la artista se representa como una dama erudita que, vestida con suntuosas prendas, posa en un espacio interior en el que intercambia el caballete por esculturas.



Figura 3. Jan van Scorel. *Agatha van Schoohoven*, 1529. Palazzo Doria Pamphilj, Roma.

Sumado al autorretrato surgido en el Renacimiento y que posteriormente seguirá creciendo como un subgénero dentro del retrato, cabe destacar la

---

<sup>133</sup> El *studiolo* era un pequeño mueble que se ubicaba en una habitación separada, el estudio, y en el que se podían guardar objetos bajo llave. Generalmente se ocultaban ahí cartas o pequeños objetos de valor económico o sentimental. RANUM, Orest. “Los refugios de la intimidad”, en ARIÈS, Philippe y DUBY, George (dirs.). *Historia de la Vida Privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. Vol. 3. Madrid: Taurus, 2001, p. 214.

referencia hacia la familia directa del pintor, que en ocasiones se manifestaba en retratos individuales o de grupo.



Figura 4. Hans Holbein d. J. (El joven). *La familia del artista*, c. 1528/29.  
Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Jan van Scorel, realizó en 1529 un retrato de su compañera de vida (Figura 3), Agatha van Schoonhoven, en el que la mujer aparece con una postura convencional en la que gira levemente su rostro para percibirlo en tres cuartas partes. Este retrato podría ser uno de los pocos ejemplos de la época en la que la pareja del artista funge como protagonista. Durante el mismo periodo surgieron otros retratos de familia que, como el caso de van Scorel, es uno de los primeros trabajos dedicados al primer círculo del artista, pues la práctica



común de la época refiere a los retratos de familia realizados a terceros que respondían a encargos y que por lo tanto formaban parte del trabajo del autor. Así, entre otros ejemplos, podemos nombrar el retrato de grupo realizado por Hans Holbein *El joven* quien realizó alrededor del año 1528, un retrato de su esposa Elsbeth y dos de sus hijos, Philipp y Katherina (Figura 4). Este retrato, realizado en Basel es considerado uno de las obras más personales del autor, en el que la intención del retrato se centra completamente en los personajes, sus gestos y facciones, situándolos sobre un fondo oscuro en el que no se hace ninguna referencia al espacio interior ni exterior.

Otro ejemplo de este mismo periodo es el retrato que la pintora Sofonisba Anguissola realiza de su padre y sus hermanos (Figura 5). Aunque es una obra que no fue concluida debido a los compromisos laborales que la artista adquirió para trabajar en la corte española, representa una de las grandes obras de Anguissola, en el que destaca la espontaneidad de los personajes así como la gran destreza para representar tanto los detalles de las elegantes vestiduras, como el manejo de luces y sombras. Entre 1560 y 1574 realiza un retrato de su hermana Minerva en el que destaca la atención prestada a mínimos detalles, como el pelo bordado que adorna el *corsage*.



Figura 5. Sofonisba Anguissola. *Retrato de grupo con el padre de la artista Amilcare Anguissola y sus hermanos Minerva y Asdrubale*, c. 1559. Nivaagaards Malerisamling, Copenhagen.

Por otra parte, la representación de los espacios íntimos tendrá uno de sus primeros y grandes ejemplos en la habitación que aparece en *Giovanni Arnolfini y su esposa / El matrimonio Arnolfini* (Figura 6), realizado en 1434 por Jan van Eyck. En esta cámara<sup>134</sup> se registra lo que aparentemente sería un

---

<sup>134</sup> El concepto de cámara se empieza a utilizar a partir del siglo XIV y define un espacio distinto de la sala la cual era el espacio principal de la vivienda y en el que se realizaban múltiples actividades. “La cámara es una habitación en donde hay una gran cama con cortinas, que está

acto de intimidad ceremoniosa, el famoso espejo cóncavo que revela la presencia de dos personajes más en la cámara, parece indicarlo. Así lo afirma el Erwin Panofsky en el estudio que realiza sobre esta obra, quien señala que uno de los personajes en el espejo, es el artista, quien se representa entrando a la habitación y que a su vez refleja la presencia de otro personaje de la nobleza, que se puede considerar como un segundo testigo del matrimonio que se celebra.<sup>135</sup> Además de la gran cantidad de símbolos estudiados en esta pintura que hacen referencia a aspectos religiosos,<sup>136</sup> el gran detalle con que van Eyck describe la posición económica de la pareja, dan no sólo una idea de este aspecto sino del modo en que se configuraba el espacio en una habitación privada de alto estatus. En el análisis iconológico e iconográfico que realiza Erwin Panofsky, destaca la obra como una pieza que fue capaz trascender los modelos de representación del retrato, pues en el retrato de los Arnolfini, “no sólo consiguió una armonía de forma, espacio, luz y color que ni siquiera él iba a superar, sino que también demostró cómo el principio del simbolismo

---

situada a continuación de la sala y separada de la misma por una puerta con cerradura o cerrojo”. Ídem.

<sup>135</sup> PANOFSKY, Erwin. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 203.

<sup>136</sup> En el estudio que realiza Panofsky, detalla el significado de cada uno de los elementos de la escena que funcionan como símbolos del matrimonio católico, y que a su vez, proporcionan una atmósfera de intimidad que se representa a través del modo de configurar un espacio privado en la sociedad burguesa de la época. “Comenzamos a ver que lo que parece nada más que un interior bien amueblado de la clase media alta, es en realidad una cámara nupcial, sacralizada por las asociaciones con los sacramentos y a menudo santificada por una *benedicto thalami* especial; y todos los objetos que hay en ella tienen un significado simbólico. [...] Las cuentas de cristal y el «espejo immaculado», aquí caracterizado de forma explícita como objeto religioso por su marco que está adornado por diez escenas diminutas de la Pasión [...] La fruta de la ventana sigue recordando [...] el estado de inocencia antes de la caída del hombre. La pequeña estatua de Santa Margarita, que corona el respaldo de la silla cercana a la cama, invoca a la santa patrona del parto. El perro, contemplado en tantas tumbas de señoras, era un emblema aceptado de la fidelidad marital. Y apenas cabe duda alguna de que los zuecos abandonados en la esquina inferior izquierda pretenden [...] recordar al espectador lo que el Señor le dijo a Moisés en el Monte Sinaí”. Ídem.



disfrazado podía abolir el límite que existía entre el «retrato» y la «narración», entre arte «profano» y arte «sagrado»<sup>137</sup>.



Figura 6. Jan van Eyck. *Retrato de Giovanni (?) Arnolfini y su esposa o El matrimonio Arnolfini*, 1434. The National Gallery, London.



Figura 7. Israhel van Meckenem. *Pareja sentada en la cama*, c. 1495. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Israel van Meckenem, hacia 1495 realiza el interior de otra habitación en la que lejos de representar aspectos religiosos, se concentra en describir una escena de intimidad de una pareja (Figura 7). Sentados en una gran cama de madera con paneles, columnas y cortinas, el hombre extiende su brazo izquierdo por la espalda de la mujer, alcanzando a tocar su seno, mientras entre ambos se miran a los ojos. A un lado de la cama hay una pequeña mesa con un cajón, sobre la mesa se ve un candelero y al parecer cajas de polvo y un cepillo, objetos que “manifiestan las intimidades sexuales fuera del

---

<sup>137</sup> Ídem.



Figura 8. Jean-Honoré Fragonard. *El cerrojo*, c. 1777. Musée du Louvre, Paris.

matrimonio”.<sup>138</sup> Sobre el suelo descansa una espada y en la puerta un cuchillo clavado parece asegurar la cerradura.

Estos primeros ejemplos del interior de un espacio tan íntimo como la cámara darán paso a las posteriores representaciones del amor y del deseo, en el que escenas apasionadas como la representada por Fragonard en el siglo XVIII, conducen a la transformación de la habitación en un escenario. Además de describir con precisión el espacio íntimo, el significado de la obra se apoya sobre todo en la actitud pasional y amorosa, alejándose de cualquier referencia a la religión (Figura 8). La cama deshecha, las sábanas revueltas, el gesto arrebatado de la mujer que es sujeta con fuerza por el hombre que alcanza el cerrojo de la habitación, describe una escena en la que sin mostrar los cuerpos desnudos, posee una gran carga erótica. Fragonard, junto con François

---

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 215.

Boucher y Antoine Watteau<sup>139</sup> fueron los principales exponentes del estilo denominado Rococó, que se caracterizó por abordar temáticas de la vida íntima y cotidiana de las élites europeas del siglo XVIII.

A partir de este periodo, la aparición de desnudos como tema principal en la pintura europea será abordado desde la cotidianidad, como el baño, una lavativa o bien, abiertamente expuesto desde un sentido sexual, empezando así un nuevo periodo en el que el desnudo además de continuar siendo un género que permite mostrar las mayores destrezas de los artistas, abre un nuevo campo en la comprensión de las emociones. La evolución natural del género de desnudo permitirá que en el siglo XIX, Gustave Courbet realice una de las pinturas más polémicas de la historia reciente, *L'origine du monde*, en la que con gran realismo pinta en un primer plano el sexo desnudo de una mujer. Si bien, es una pintura que permaneció en secreto desde su realización en 1866 hasta su exhibición en el Musée d'Orsay en 1995, desde entonces se ha convertido en una pieza clave en la representación de la sexualidad.

Por otra parte la enfermedad o la muerte de un miembro de la familia como tema de creación, merece también una mención en estos breves antecedentes. Son numerosas las pinturas en las que el tema principal es mostrar alguna enfermedad o de manera indirecta, pinturas en las que por medio de estudios posteriores, se identifican ciertos rasgos o características que permiten determinar que el personaje retratado padecía algún mal. Desde la gran tradición que deja la representación de pasajes bíblicos en las que se representa no sólo la enfermedad, sino el martirio y la muerte, hasta los recientes autorretratos hechos desde la práctica fotográfica, el cuerpo, sus dolencias y su fragilidad será un tema de frecuente práctica.

---

<sup>139</sup> WOODS-MARSDEN, Joanna. *El autorretrato...* ob. cit., p. 106.

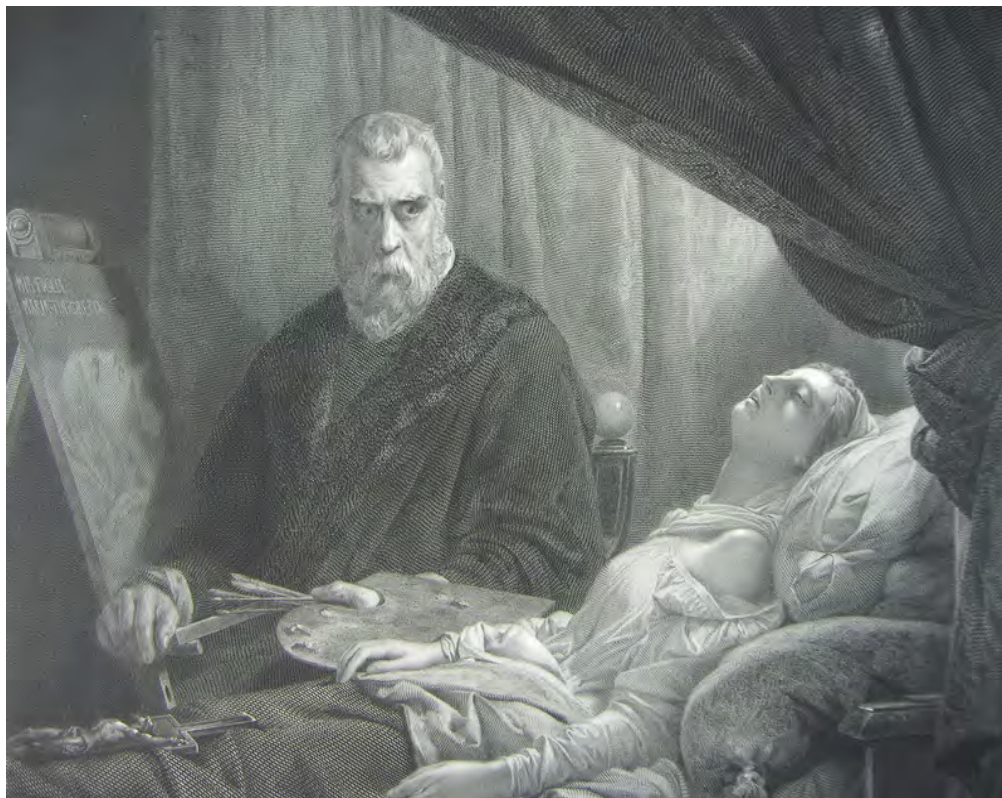


Figura 9. Leon Cogniet. *Tintoretto pintando a su hija muerta*, c. 1843. Musée des Beaux-Arts Bordeaux.

La representación de la enfermedad en el arte encuentra, quizá desde el punto de vista de la vida privada, un interesante ejemplo en la pintura que Leon Cogniet expuso en el Salón de París de 1843 (no. 241),<sup>140</sup> *Tintoretto pintando a su hija muerta* (Figura 9), en la que inspirado en la tradición del siglo XVI, supuestamente Tintoretto habría pintado a su hija mayor Marietta Robusti en su lecho de muerte. En la pintura se puede concebir al espectador como quien realiza un acto de intromisión, al dejar en primer plano una pesada cortina que se abre para ver el interior de la habitación, en el cual yace el cuerpo inerte de Marietta que con la boca entreabierta hace entender que ya ha pasado su último suspiro. Cubierta con lencería blanca y con un manto sobre

---

<sup>140</sup> Para información relacionada con los salones de exposición en los que se mostró esta obra, así como mayores datos sobre la obra de Cogniet, ver: *Portail des collections des musées de France*, disponible en: <https://goo.gl/1KvncX>. Acceso: 20-02-16.

las piernas, sus brazos se dejan caer sin fuerza, mientras su padre aparece con el lienzo a su lado en el que se deja ver el rostro de su hija y, en la parte superior, la leyenda “Mia Figlia Marietta Tintoretta”. La mano derecha de Tintoretto se apoya en el caballete y sostiene la paleta con la mano izquierda, mientras dirige una mirada dramática al rostro de su hija. Si bien, en este caso ha sido Cogniet quien realiza una interpretación de un hecho ajeno a su vida privada, la pintura tendrá gran impacto,<sup>141</sup> no sólo por la maestría en su ejecución sino por el hecho íntimo y doloroso que representa. En este sentido habría que recordar una de las funciones del retrato en relación a los seres amados, que se resume en la siguiente idea: “Uno de los poderes divinos del retrato es, desde luego, preservar la memoria de los difuntos y, en este sentido, conferirles el don de la inmortalidad”.<sup>142</sup>

Poco tiempo después de la pintura de Cogniet, en 1858, Henry Peach Robinson, realizaría uno de sus más conmovedores fotomontajes trabajando con el mismo tema que Cogniet. En el fotomontaje que titula *Fading Away* (Figura 10), Robinson escenifica con un estilo claramente pictorialista, la agonía de una joven en el interior de una habitación. Su cuerpo está reposado en un asiento y apoya suavemente la cabeza y la espalda en almohadas blancas, mientras que sus ojos y boca permanecen entreabiertos. A la cabeza de la joven se encuentra quien podría ser su cuidadora y a los pies, con mirada perdida, se aprecia vestida de luto a una mujer mayor que podría ser su madre.

En el fondo de la escena se puede ver al padre, de espaldas, quien apoya su brazo sobre el marco de un gran ventanal en una posición que sugiere

---

<sup>141</sup> DÍEZ, José Luis et ál. *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, p. 119.

<sup>142</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. “Los límites del retrato”, en FALOMIR, Miguel. *El retrato...* ob. cit., p. 137.





Figura 10. Henry Peach Robinson. *Desvaneciendo*, 1858. George Eastman House, Rochester, New York.

desesperanza. Esta fotografía se convirtió en su primer y más famosa copia fotográfica combinada, la cual la realizó utilizando cinco negativos distintos. Sobre el cartón que servía de soporte a la fotografía, escribió:

¿Debe entonces, esa forma sin par  
A la que el amor y la admiración no pueden ver  
Sin un corazón latente; esas venas azules,  
Que surcan como corrientes un campo de nieve,  
Ese adorable perfil, que es noble  
Como un mármol que respira, perecer?<sup>143</sup>

Su objetivo era lograr una imagen fotográfica que cumpliera con todas las reglas compositivas que entonces dominaban el arte pictórico. Influenciado por la estética victoriana, cada una de sus composiciones eran el resultado de minuciosos estudios formales, primero dibujados en bosquejos y luego realizados en tomas fotográficas, para unir después los negativos con una

---

<sup>143</sup> NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* ob. cit., p. 76.

perfección que aún en nuestros tiempos de edición digital de imágenes, sigue sorprendiendo. Pero lo que más nos interesa del trabajo de Robinson es la emoción que logró en las personas que vieron su obra. Mostrar un hecho tan íntimo, tan doloroso, fue mal visto. “El público quedó mal impresionado por el tema; se consideraba de mal gusto representar una escena tan penosa”.<sup>144</sup> En este sentido, el tema abordado por Robinson se volvía aún más incómodo por el hecho de ser una fotografía, por lo tanto, algo cercano o muy cercano a la realidad. No debemos olvidar que la relación con la verdad y lo real fue una de las necesidades que debía cumplir la fotografía.

Ese carácter documental de la imagen fotográfica fue apreciado por el público de la época como uno de sus valores esenciales, pero también como un elemento perturbador: por primera vez, el hombre se enfrentaba a una imagen con la convicción de contemplar la verdad de las cosas y de los sucesos, pues todo fotografía era un «testimonio irrecusable, un documento certero» en el que quedaba impreso el «sello de la sinceridad» y se desplazaban «las hipótesis por los hechos».<sup>145</sup>

Con el nacimiento de la fotografía en la primera parte del siglo XIX, se abrió un nuevo campo en el que a la experimentación técnica se le sumó la urgencia de posicionar a la fotografía en el estricto y tradicional campo del arte, por lo que las temáticas practicadas en la pintura del siglo XIX se vieron rápidamente reproducidas en la fotografía construida, como la de Robinson, que a nuestro entender lo posiciona como un puente que conecta tanto formal como temáticamente a la pintura con la fotografía en este periodo histórico.

---

<sup>144</sup> Ídem.

<sup>145</sup> VEGA, Carmelo. “Reconocimientos del mundo”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general de la... ob. cit.*, p. 117.

### 2.1.2 El retrato en los inicios de la fotografía

#### **De la representación del cuerpo al retrato de familia**

La exhibición del cuerpo y su uso como herramienta discursiva surge casi de modo accidental cuando en 1840 Hippolyte Bayard hace pública su fotografía *Autorretrato como de un hombre ahogado* (Figura 11). En ella aparece el cuerpo del fotógrafo que yace ligeramente recostado sobre un diván, semidesnudo, con los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre el regazo y las piernas cubiertas con una manta. El lenguaje corporal de Bayard —reafirmado por el texto con el que acompañó a la imagen<sup>146</sup>— buscaba aparentar el cuerpo inerme de quien hubiera cometido suicidio ante la gran decepción de ser ignorado en su reconocimiento como inventor de la fotografía. El autor pasó a la historia de la fotografía no por haber realizado el descubrimiento técnico-científico que tanto reconocimiento le dio a su colega Louis Daguerre, sino por haber realizado la primera escenificación fotográfica y con ello haber inaugurado la posibilidad discursiva de un medio que nacía con la aparente premisa de ser un espejo de la verdad.<sup>147</sup> En este caso Bayard irrumpió en el

---

<sup>146</sup> La nota escrita al reverso de la imagen decía así: “Este cadáver que ven ustedes es el del Señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención. La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al Señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el Señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero empiezan a descomponerse”. Citado en: NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* ob. cit., p. 25. También disponible en: Proyecto Idis, <https://goo.gl/I8yAVS>. Acceso 12.01.17.

<sup>147</sup> Pues una de las primeras y más importantes funciones de la fotografía fue: “captar en la cámara la imagen de la realidad y restituirla de la mejor manera posible”. GARCÍA FELGUERA, M.<sup>a</sup> de



camino de la veracidad para construir una historia que buscaba sustentarse en lo que la propia imagen exhibía. Por lo tanto, el cuerpo fotografiado (y teatralizado) se convertía en la paradójica prueba de una desgracia.

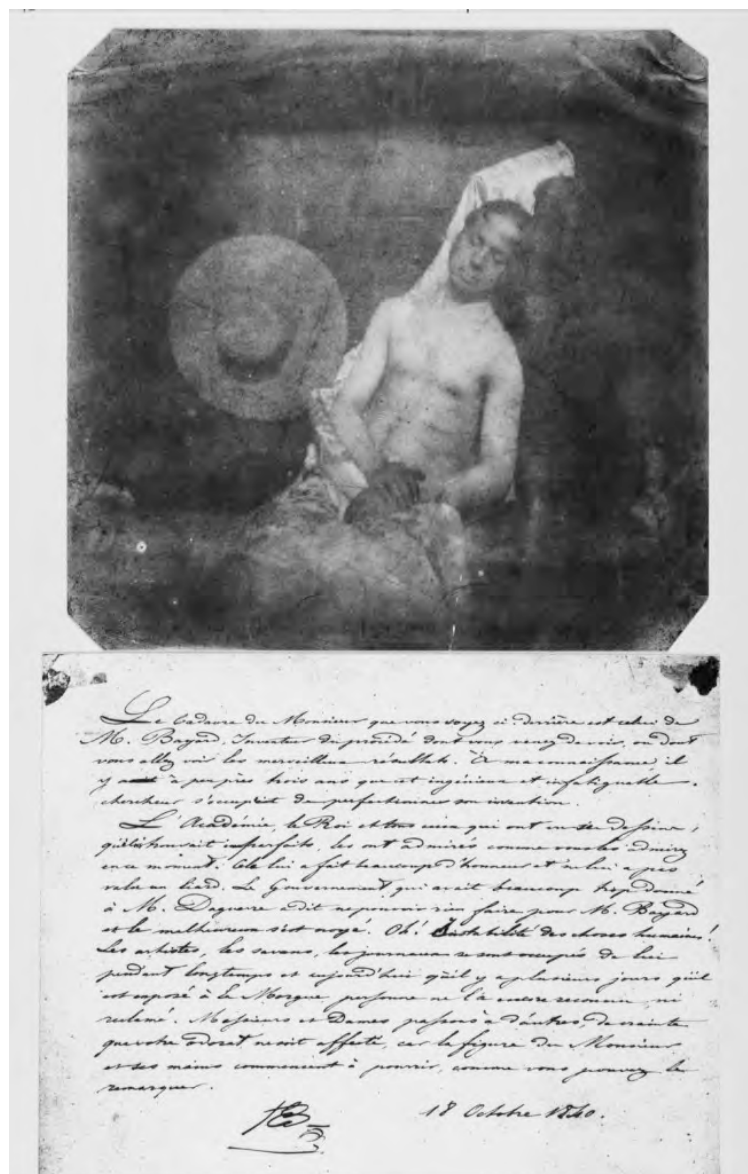


Figura 11. Hippolyte Bayard. *Autorretrato como de un hombre ahogado*, 1840. Société Française de Photographie, Paris.

los Santos. "Expansión y profesionalización", en SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia...* ob. cit., p. 73.

Este primer autorretrato de Bayard se distingue conceptualmente de los subsecuentes retratos realizados en este periodo, en el que el retrato fotográfico hecho a partir de la técnica del daguerrotipo<sup>148</sup> buscaba ser un reflejo de “lo real”, una representación fiel del retratado o, como lo definió Oliver Wendell Holmes, *el espejo con memoria*.<sup>149</sup>

El daguerrotipo fue la primer técnica fotográfica que permitió obtener una imagen que reflejaba los cuerpos, rostros, gestos e indumentaria de manera “real”, o que se acercaba a la “realidad”; que representaba un estatus, que permitía un primer reflejo del “yo” o también, como menciona Olivier Debroyse, el encanto del daguerrotipo hacía posible generar un efecto, en el que “la efigie, presa en una lámina de cobre argentada, parece emerger de la bruñida superficie de un lago o de un espejo”.<sup>150</sup>

En tanto los cambios tecnológicos llegarían, la posibilidad de obtener un retrato significó en algunos momentos, una fervorosa reacción, que ya Charles Baudelaire criticaría, al decir: “Una multitud inmunda se lanzó, como un solo Narciso, a contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de esos nuevos adoradores del sol”.<sup>151</sup> A pesar de la feroz crítica de Baudelaire, éste, se fotografió en al menos tres

---

<sup>148</sup> Primer técnica fotográfica inventada por Jean Louis-Daguerre y divulgada en 1839.

<sup>149</sup> WENDELL HOLMES, Oliver. “Sun-Painting and Sun Sculpture”, en *Atlantic Monthly*, vol. VIII, 1861, pp. 13 a 29. Citado en NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* ob. cit., p. 30.

<sup>150</sup> DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 67.

<sup>151</sup> BAUDELAIRE, Charles, “Salón de 1859”, en *Revue française*, 20 de junio de 1859; luego en *Curiosités esthétiques*, París, 1868. Citado por GARCÍA FELGUERA, M.<sup>a</sup> de los Santos. “Expansión y profesionalización”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general...* ob. cit., p. 73.

ocasiones (entre 1855 y 1858) con Félix Nadar, quien fuera considerado el mejor retratista de la bohemia parisina en la década de 1860.<sup>152</sup>

En los retratos realizados en esta primera etapa de la fotografía, la representación del individuo se realiza tanto en autorretrato como en retratos individuales o de grupo, en el que podrían aparecer miembros de una familia, una escenificación de una lección, un grupo de pescadoras o fotografías póstumas de un miembro de la familia, así como desnudos academicistas y todas las posibilidades que el retrato tuviera.

Después de Bayard, uno de los primeros autorretratos fotográficos registrados, es el de Robert Cornelius (Figura 12). En el daguerrotipo de formato de un cuarto de placa,<sup>153</sup> el fotógrafo aparece en un plano ligeramente más abierto que un plano medio, volteando a ver hacia la cámara, con un gesto serio. Posiblemente la gestualidad en esos primeros retratos respondía por una parte a las limitaciones de la técnica (tiempos largos de exposición) y por otra parte a las poses que se tomaban prestadas de la tradición pictórica. Esto último se verá más claramente en los desnudos o los retratos de familia, en los que se retomaban tanto las poses como el *atrezzo* para escenificar un espacio al interior de una vivienda, un patio, un jardín con columnas y cualquier otra simulación de un espacio, que se lograba tanto con objetos como con lienzos pintados.<sup>154</sup> Como podemos ver en la Figura 13, el fotógrafo Antoine-François Jean Claudet, realiza un autorretrato junto a su familia posando en

---

<sup>152</sup> MUSÉE D'ORSAY. En el texto dedicado al retrato realizado por Félix Nadar, *Charles Baudelaire au fauteuil*, 1855, el cual forma parte de la colección del museo. Disponible en: <https://goo.gl/JgYtn6>. Acceso 22-03-16.

<sup>153</sup> Aproximadamente 83 x 108 milímetros.

<sup>154</sup> Sobre la decoración de los estudios fotográficos ver: SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general...* ob. cit. p. 83, donde dice: “El propio taller se fue llenando de objetos destinados a *ennoblec*er el retrato. La puesta en escena es cada vez más importante. Ahora se generaliza el telón o forillo, una tela pintada que evoca ambientes nobles o lejanos: jardines con esculturas, lagos o cisnes, pabellones de hierro y cristal (...), interiores palaciegos con chimeneas y marcos de rocalla, ambientes góticos con pináculos y ojivas”.



Figura 12. Robert Cornelius. *Autorretrato*, 1839. Daguerrotipo, Colección privada, Philadelphia.

un escenario completamente artificial. Claudet se apoya sobre una barandilla mientras en el fondo se aprecia lo que podría ser un paisaje pintado sobre tela, algunos otros objetos como plantas y quizá el perro que aparece a los pies de una de las mujeres podría ser también parte de la escenografía.<sup>155</sup>

La presencia de grupos de familia en esta primera etapa de la fotografía, respondió quizá a dos factores: el primero tenía que ver con el costo

---

<sup>155</sup> Esto se infiere pues el daguerrotipo requería tiempos largos de exposición, desde 15 segundos o más, por lo cual la presencia de niños pequeños o animales era poco frecuente, pues se movían durante la toma y aparecían sin definición.



Figura 13. Antoine-François Jean Claudet. *Antoine Claudet con su esposa y su hija Mary*, ca. 1855.  
Daguerrotipo con aplicación de color, George Eastman House, Rochester, New York.

relativamente bajo comparado con lo que costaba en su tiempo realizar un retrato de grupo por un pintor; y el segundo podría responder a la tradición del retrato de familia que provenía de la pintura y que era característico de las clases burguesas. Esta situación fue aprovechada por los fotógrafos, pues “sentían cómo la cámara les ofrecía la oportunidad de rivalizar con el pintor, y se dispusieron a emular el otro arte más antiguo, mayormente por vía de imitación”.<sup>156</sup> Esto abrió paso a la que fue considerada la primera democratización de la imagen,<sup>157</sup> pues la fotografía permitió que desde muy distintas clases sociales se tuviera acceso a una imagen de auto-representación, una oportunidad que había permanecido viable sólo para las clases sociales de mayor poder adquisitivo. Como menciona Newhall,

Toda clase de personas posó ante la cámara; gracias a que la producción era comparativamente barata, las jerarquías financieras importaron muy poco. Hombres y mujeres célebres, igual que

---

<sup>156</sup> NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* ob. cit., p. 71.

<sup>157</sup> ROUILLÉ, André. *La Photographie*. Paris: Gallimard, 2005, pp. 63-68.

ciudadanos de menor fama, y que de otra manera habrían sido olvidados, han dejado impresos sus rasgos en la placa plateada.<sup>158</sup>

Sobre los personajes que aparecían en los primeros retratos de familia —en el periodo del daguerrotipo y más adelante con la llegada de la técnica del colodión—,<sup>159</sup> podemos localizar una variedad amplia de grupos familiares. El más común es el que hace referencia a la familia nuclear: padre, madre e hijos. Pero también habrá otras variedades: la pareja de matrimonio en una sola imagen o dos daguerrotipos individuales unidos en un solo estuche para conformar un retrato doble; otros en los que aparece la familia extensa o el grupo familiar acompañado de los sirvientes e incluso retratos en los que se incluye a la mascota de la familia (como lo vimos en la figura 13).

También se representa a la familia en grupos más reducidos, como las imágenes en donde sólo aparecen los hermanos, o alguno de los progenitores acompañando a sus hijos; los abuelos con los nietos, etcétera. Incluso se hacían presentes los familiares que habían fallecido, representándolos por medio de un retrato que portaba el personaje retratado (ver Figura 14) o las conocidas fotografías de muertos en las que la familia hacía una última foto de grupo en la que estaba el cuerpo del familiar muerto y el resto de la familia vestidos de luto.

---

<sup>158</sup> NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* ob. cit., p. 39.

<sup>159</sup> Proceso fotográfico introducido en 1851 por Frederick Scott Archer, que dada su naturaleza técnica y su bajo coste derivó en un acceso a un público mucho más amplio en comparación con la técnica del daguerrotipo, abriendo así la difusión masiva del retrato fotográfico.



Figura 14. Autor desconocido. Niña sin identificar con vestido de luto, que sostiene la fotografía enmarcada de su padre como soldado de caballería, con la espada y sombrero Hardee, (entre 1861 y 1870). Daguerrotipo, Library of Congress, Washington, D. C.

El retrato en grupo era un modo de representar los lazos familiares, pero también el retrato individual formaba parte de ello, pues en este periodo fue cuando se inició con la costumbre<sup>160</sup> de llevar en el bolso un pequeño retrato del ser amado, esposo o esposa, costumbre que quizá provenía de los retratos en miniatura de la misma época.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* ob. cit., p. 32.

<sup>161</sup> Sobre las formas de realizar los retratos en miniatura practicadas hacia la segunda mitad del siglo XVIII y hasta la llegada de la fotografía en el siglo XIX, destacan tres técnicas: retrato



### La pose

En relación a la pose, hay varios aspectos que se consideran temas de estudio. Por una parte, la herencia directa de la pose entendida desde la tradición pictórica y por otra parte la pose impuesta por la naturaleza del medio fotográfico, que como comentamos, debido a los largos tiempos de exposición (que oscilaba entre los veinte segundos y un minuto y medio dependiendo de las condiciones de iluminación en el estudio), era necesario permanecer inmóvil y seguramente ello significaba también sacrificar naturalidad en la postura.<sup>162</sup>

Para garantizar la inmovilidad de la figura durante el tiempo que durase la exposición, los fotógrafos empleaban algunos aparatos que ya venían usando los pintores, como soportes para apoyar la cabeza (invisibles por delante) o los brazos, que se ajustaban a la silla. De ahí también la frecuencia de las figuras sentadas en una posición estable, y los veladores o las columnas para apoyar el brazo.<sup>163</sup>

---

miniatura (pintado o realizado en grabado), el *silhouette*, y el fisionotrazo. Para realizar un retrato en miniatura pintado, se requería una gran habilidad por parte del artista miniaturista que utilizaba distintos soportes para realizarlos: “Bajo la forma de tapas de polveras, de dijes, cabía siempre la posibilidad de llevar consigo los retratos de los ausentes, de la familia, del amigo, del amante. Los retratos miniatura, de moda en los medios aristocráticos y más por acentuar el encanto de la personalidad, fueron una de las primeras formas de retrato adoptadas por la capa ascendente de la burguesía”. Para facilitar el trabajo del pintor o grabador miniaturista, y al mismo tiempo suplir la falta de habilidad artística, surgió la práctica del *silhouette* o silueta, que a manera de diversión, consistía en recortar un perfil en papel de charol negro. Por otra parte surgió el llamado *fisionotrazo*, que combinaba la técnica del *silhouette* con el grabado, en el que, con la ayuda de un pantógrafo se dibujaba el contorno de un perfil a la escala deseada, según se posicionara al modelo en relación al aparato. Así, se dibujaban los contornos que resaltaban los rasgos más característicos en el perfil del modelo y se trasladaban a una placa de grabado, para generar un retrato en miniatura, rápido, económico y sobre todo portátil. En FREUND, Gisèle. *La fotografía...* ob. cit., p. 14.

<sup>162</sup> Acerca de los tiempos de exposición para el daguerrotipo, está documentado que los tiempos podían variar por muchos factores, la época del año, la situación geográfica, la hora del día, la orientación del estudio, etcétera. En los primeros años los tiempos de exposición podían ser de varios minutos, pero estos tiempos se vieron rápidamente reducidos y hacia 1840-1841 ya se podían tener tiempos de exposición de diez segundos o menos. Ver: García Felguera, M.<sup>a</sup> de los Santos. “Expansión... ob. cit., pp. 72-73.

<sup>163</sup> Ibídem, p. 73.



Todos estos artilugios para conseguir un retrato con gran detalle y sin problemas de movimiento que arruinaran la imagen tuvieron eco en la sociedad crítica de la época y no faltaron las burlas al respecto (ver Figura 15), lo que no desalentaba ni a los fotógrafos ni a los mismos críticos, que igualmente acudían a retratarse.<sup>164</sup>

Por otra parte y siguiendo con la gestualidad de la persona fotografiada, es necesario tomar en cuenta que al inicio de la fotografía, hacerse un retrato era considerado un acto solemne. El gesto, el vestuario y la seriedad serían atributos que sumarían valor a una imagen que quizá sería la única que una persona se hiciera en su vida, un momento que quedaría para la posteridad y a la que las futuras generaciones tendrían como único acceso para conocer a su familiar.

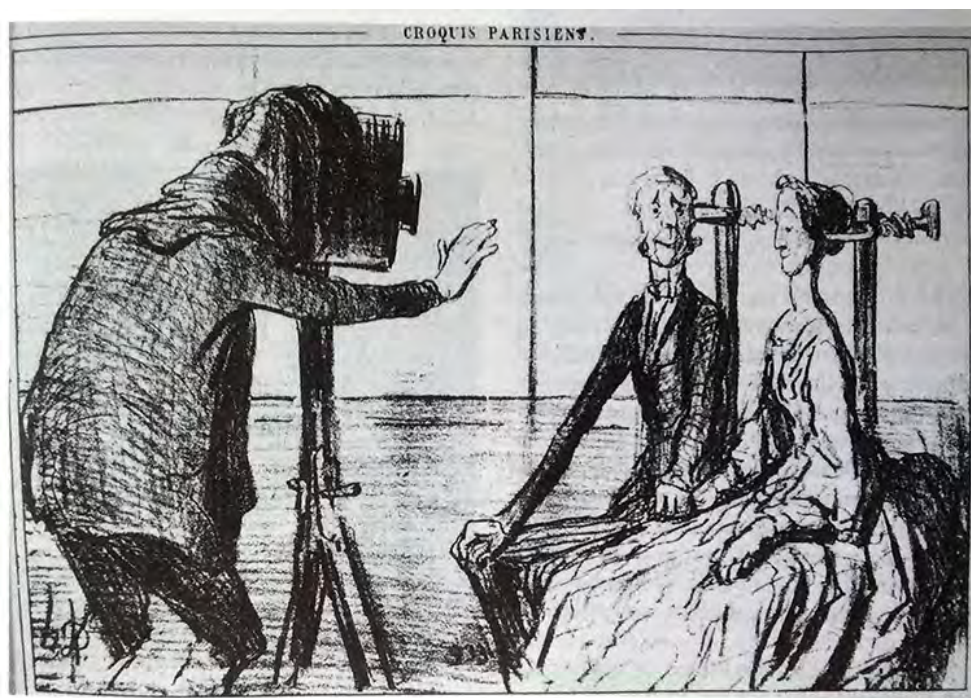


Figura 15. Honoré Daumier. *Nuevo procedimiento empleado para conseguir poses graciosas*, c. 1856. Litografía publicada en *Le Charivari*.

---

<sup>164</sup> *Ibíd.*, p. 91.

Sólo para ejemplificar el asunto, presentamos aquí tres retratos de familia (figuras 16, 17 y 18) realizados todos con la técnica de daguerrotipo entre los años 1850 y 1855. En todas las fotografías podemos ver cómo los personajes se apoyan en algún soporte, el reposabrazos, el respaldo de la silla o, como en el caso de la figura 18, en el que se observa al personaje masculino que utiliza un bastón. Hemos puesto en el centro la figura 17 porque precisamente se trata de la copia de un retrato, es decir, el daguerrotipo corresponde a una fotografía hecha a un retrato pintado. Ahí podemos observar cómo la pose es prácticamente la misma, aunque fueran técnicas de retrato distintas. En las fotografías de los extremos se advierte la seriedad en los rostros a la que se hacía referencia antes, todos los personajes aparecen con un gesto muy formal, en una posición rígida y todos miran a la cámara. Estas serían las características más generales en los primeros retratos fotográficos, que se irían transformando conforme aparecieron nuevas técnicas fotográficas, pues “a medida que la fotografía requiere menos tiempo de pose, la actitud se va haciendo más distendida y, a medida que retratarse se convierte en algo



Figuras 16, 17 y 18. Retratos de familia. De Southworth & Hawes (extremos) y de autor desconocido (centro), *ca.* 1850-1855. Daguerrotipos, George Eastman House, New York.

habitual, la seriedad disminuye o desaparece”.<sup>165</sup> Lo habitual será otro aspecto a considerar. Conforme la fotografía avanza, su uso se disemina y la posibilidad de retratarse en diversos momentos de la vida es una realidad.

### El álbum de familia

Los retratos fotográficos comenzaron a llegar a los hogares, y con ello inició una nueva forma de ver la historia familiar a través de imágenes. El álbum familiar se empezó a conformar a partir de la difusión masiva de la impresión fotográfica conocida en el siglo XIX como tarjetas de visita o *carte-de-visite*,<sup>166</sup> técnica patentada en Francia en 1854 por André-Adolphe-Eugène Disdéri y rápidamente difundida por todo el mundo.<sup>167</sup> Esta técnica permitía hacer varias tomas en una sola placa fotográfica y el costo de producción era muy bajo. Con la creciente demanda de retratos surge la necesidad de organizarlos, conservarlos, exhibirlos y socializarlos, ya fuera en familia o en la sala de espera de un estudio fotográfico, según García Felguera,

Su presencia documenta una costumbre muy extendida en la segunda mitad del siglo XIX, la de utilizar el álbum como uno de los entretenimientos de la burguesía decimonónica, algo que se puede ver en retratos y escenas de interior pintados al óleo, no sólo en fotografías, y que los novelistas recogen: «Cuando llovía o cuando se aburrían, el álbum se convertía en el centro de la conversación. Entonces pasaban horas discutiendo sobre el pelo de Écrevisse, la doble papada de la señora Meinhold, los ojos de Lauwerens, la barbilla de Blanche Muller, la nariz un poco ganchuda de la Condesa o la boquita de Sylvia, famosa por sus labios carnosos» (Émile Zola, *La Curée*, 1872).<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> Ídem.

<sup>166</sup> Tomó ese nombre por la dimensión de la impresión, que era una copia en papel pegada sobre un cartón que hacía veces de montura (en ocasiones con pequeñas decoraciones impresas) y que medía aproximadamente 10 x 7,5 centímetros.

<sup>167</sup> NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* ob. cit., pp. 64-71.

<sup>168</sup> GARCÍA FELGUERA, M.<sup>a</sup> de los Santos. “Expansión...” ob. cit., pp. 84-85.

En este mismo sentido, Gisèle Freund reflexiona sobre el papel social que jugaron los primeros retratos fotográficos: más allá del retrato o de conseguir una imagen de sí, “mandarse a hacer un retrato era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social”.<sup>169</sup>

El álbum fotográfico era un objeto mostrado como un trofeo, se debía exhibir, hacerse ver. Estaba generalmente ubicado en el salón familiar y a través de las vistosas fotografías que se ordenaban cronológicamente, era posible entender una parte de la historia familiar. De esta forma, el álbum podía comenzar con la fotografía de matrimonio y conforme se avanzaba en sus páginas, se sumarían otros personajes, como los hijos o los nietos, además de logros, viajes y lugares especiales para la construcción de la identidad familiar, como la fotografía frente a el portón de la casa o en la escalinata de acceso. Esta especie de «relatos visuales familiares» pasaban de mano en mano entre distintas generaciones y seguramente contribuían a la configuración de una identidad o al menos de una idea de pertenencia, reforzada en el reconocimiento de los familiares y también de rasgos físicos con el que el nuevo lector del álbum se reconocía.

Como proceso fotográfico y como herramienta del retrato, reflexiona Roland Barthes: “La fotografía puede revelar (en el sentido químico del término), pero lo que revela es cierta persistencia de la especie”.<sup>170</sup> La función del álbum familiar responde como la memoria *ortopédica*<sup>171</sup> que sugiere Nicholas Mizroeff, como “la resistencia a la pérdida de la memoria”,<sup>172</sup> trae al

---

<sup>169</sup> FREUND, Gisèle. *La fotografía como...* ob. cit., p. 13.

<sup>170</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida...* ob. cit., p. 158.

<sup>171</sup> El término *ortopédica* ha sido retomado del texto de MIZROEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003, pp. 112-118.

<sup>172</sup> *Ibíd.*, p. 123.

presente a los familiares que ya no están o los que nunca se han conocido, recuerda las redes familiares, y en esa acción aclara y fortalece vínculos sentimentales. Estas relaciones estaban dadas en el álbum de familia, no sólo por la suma de imágenes de familiares, sino también por el modo en que eran dispuestas, por ejemplo, colocando dos retratos, el del esposo y la esposa en una página o en un estuche doble, o bien, colocando los retratos a manera de árbol genealógico, en el que se desplegaban los rostros de la familia hasta en varios estratos generacionales.

Siguiendo con la conformación del álbum fotográfico, éste podía combinar entre sus páginas, los retratos de algún miembro de la familia con los de un personaje famoso<sup>173</sup> o de la realeza, de tal manera que compartir los retratos hechos en elegantes estudios con poses muy formales y con vestidos especialmente seleccionados para el evento, convertían el acto de socializar estas imágenes en un modo de señalar vínculos sociales y el potencial socio-económico de la familia, así como de inspirar nostalgia o de recordar con cariño a sus miembros,<sup>174</sup> función más relacionada con la práctica reciente.

En este afán de conservación y del recién estrenado coleccionismo fotográfico, “a fin de reunir fotografías de parientes, de amigos y de gente famosa, hacia 1860 se iniciaron álbumes cuidadosamente encuadernados. Las tarjetas que eran de tamaño uniforme para el mundo entero, podían ser fácilmente sujetas en las ranuras de sus hojas”.<sup>175</sup> En el estudio de la historia

---

<sup>173</sup> En la Figura 19 se puede ver un álbum fotográfico realizado con *cartes-de-visite*, en una de sus formas más difundidas en el siglo XIX. El álbum fue hecho por un médico norteamericano que durante sus estudios en Europa fue conformando su colección de fotografías. En él se pueden encontrar personajes de la realeza, generales, jefes de estado y otros personajes públicos, así como médicos que el autor (compilador) conoció durante sus viajes y estudios. Pero también se encuentran fotografías personales, como la de su hermana o la del mismo J. Collins Warren con su sobrina. Información disponible en: Center for the History of Medicine, <https://goo.gl/yS619T>. Acceso 27-01-17.

<sup>174</sup> LASZLO, Fröydi. “Essays on Society and Memory. Theory and history of the family photograph”. Förlaget 284 (s.f.). Disponible en <https://goo.gl/mx9QNO>. Acceso 12-02-16.

<sup>175</sup> GARCÍA FELGUERA, M.<sup>a</sup> de los Santos. “Expansión... ob. cit., p. 65.

del álbum fotográfico realizado por Richard Horton, explica el modo en que el diseño del álbum debió ajustarse al grosor de las tarjetas. El reto consistía en poder guardar varias imágenes en una misma hoja, por lo que era necesario hacer hojas de cartón gruesas que tuvieran ranuras en los que entraran las tarjetas, que se mantuvieran inmóviles y a la vez que permitieran cerrar el álbum. Así se debieron añadir bisagras para coser las hojas, compensar el grosor de cada página y de este modo poder dar movimiento a las hojas sin dañar la estructura del lomo.<sup>176</sup>

Esta primer forma de organización del álbum fotográfico fue evolucionando con el tiempo y adaptándose a las nuevas tecnologías fotográficas que permitían generar álbumes menos aparatosos y sobre todo que contuvieran más y diversas fotografías, no sólo familiares, sino de lugares lejanos, de personajes famosos o de imágenes pornográficas en las que el álbum de alguna manera promovía el coleccionismo del que hablamos anteriormente.

Como mencionamos, la *carte-de-visite* significó un antes y un después en el acceso a la fotografía (a la toma en estudio fotográfico) y al retrato, ya fuera individual o de grupo. Con esta técnica se promovió la conformación de álbumes de familia en las clases más pudientes, pero lo que verdaderamente revolucionó la fotografía fue la invención de la película fotográfica en rollo, introducida en 1888 por George Eastman, fundador de Kodak. El cambio que introdujo la famosa cámara Brownie de Kodak en 1900, fue la posibilidad que le confirió a cualquier persona de poder hacer fotografías, pues como mencionaba el propio Eastman “Nosotros proporcionamos a todos, hombre, mujer o niño con la inteligencia suficiente como para apuntar con la cámara y

---

<sup>176</sup> HORTON, Richard W. “Historical Photo Albums and Their Structures”, en *Conservation of Scrapbooks and Albums*. Actas del Book and Paper Group/Photographic Materials Group, sesión del 27 AIC Annual Meeting, 11 de junio, 1999. St. Louis, Missouri, Washington: American Institute for Conservation, 1999, pp. 15-17.



apretar el botón... un instrumento que elimina de la práctica fotográfica la necesidad de tener habilidades excepcionales o cualquier conocimiento artístico”.<sup>177</sup> Ya no era necesario acudir al estudio fotográfico, ni comprar y coleccionar vistas de paisajes y de lugares lejanos, ahora cualquier persona podía ser fotógrafo. Derivado de una comparación entre los procesos, tiempos y dificultad comprendida entre las técnicas fotográficas anteriores y el concepto revolucionario de Eastman, surgió el concepto de *snapshot* o fotografía instantánea y con ello nacieron también los fotógrafos aficionados y las primeras imágenes dedicadas a registrar la vida privada.<sup>178</sup>



Figura 19. John Collins Warren. *Álbum de carte-de-visite de J. Collins Warren, 1866-1869*. Center for the History of Medicine, Cambridge.

<sup>177</sup> Citado por GARCÍA FELGUERA, M.<sup>a</sup> de los Santos. “Arte y fotografía (I)”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general...* ob. cit., p. 239.

<sup>178</sup> LANGFORD, Martha. “Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History”, p. 3. Musée McCord Museum (2005). Disponible en: <https://goo.gl/qUi3d2>. Acceso 12-02-16.

A partir de este punto, el álbum de familia pudo evolucionar en distintos niveles. Por una parte el álbum como objeto, se fue convirtiendo cada vez en una pieza de menor lujo que debía cumplir una función muy práctica, almacenar fácilmente imágenes, y convertir el álbum en un objeto que pudiera ir creciendo. De esta forma, se introdujeron los álbumes a los que se les podían añadir hojas, se podían mezclar fotografías de diversos tamaños y proporciones y se podían cambiar de lugar en cualquier momento. Por otra parte, el contenido de las fotografías de familia también evolucionó. Dejaron de estar los retratos de estudio y ahora las fotografías tomadas por cualquier miembro de la familia, agregaban no sólo dinamismo y espontaneidad, sino que el álbum se convertía también en un depósito de los recuerdos familiares cotidianos, viajes, celebraciones, retratos informales de grupos familiares, de amigos y de todo aquello que significara un momento importante en la dinámica familiar.

Como menciona Martha Langford, el álbum —entendido como una pieza individual y no relacionado con el álbum de familia— tiene la función de recordar el pasado y las experiencias vividas por quien lo compila, pero el álbum familiar además de poseer los mismos propósitos,

Enfatiza en la definición, registro y *celebración* de la unidad social y afectiva denominada 'la familia'. El álbum de familia pertenece a la familia y reúne a sus miembros en una narración colectiva, pero también es importante considerar que el álbum ha sido compilado por alguien. Un álbum familiar es una ventana a la vida familiar abierta por el compilador, ya sea la madre, el padre, el tío o el hermano. Si la identidad de esa persona se revela o se oculta en los pliegues de la vida familiar, somos conscientes de la presencia vital del compilador.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Ibídem, p. 4.



La observación de Langford resulta fundamental en el momento de considerar el álbum de familia como una herramienta de narración de la historia familiar. Pues como menciona, la persona que configura el álbum, que decide qué imagen abre el *libro* de la familia y la secuencia e importancia de los eventos, está también en las imágenes, forma parte de la propia historia familiar y por lo tanto, esta persona, el compilador, utiliza el álbum fotográfico como un espejo en el que deposita no sólo su imagen sino lo que desea reflejar y representar de su propia familia.

## 2.2 La fotografía de familia en la esfera del arte

Hasta ahora hemos abordado la fotografía de familia como una obra creada desde el estudio fotográfico, en el que un personaje ajeno a la familia realizaba un trabajo a demanda y después esta fotografía pasaba a formar parte de las dinámicas privadas de una familia, al conformarse un álbum, al estar en el interior de la vivienda o guardada en el bolso. Lo que ahora nos interesa es dirigirnos hacia la fotografía que es creada por algún miembro de la familia y desde ese punto destinada hacia el ámbito público, para cuestionar desde ahí sus dinámicas de exhibición y las distintas narrativas que se dieron como preámbulo a la creación en la fotografía contemporánea.

### 2.2.1 El fotógrafo como autor y como miembro de la familia

Paralelo al surgimiento de la fotografía, en el siglo XIX surge dentro del ámbito burgués, lo que Michel Perrot y Alain Corbin definirán como un tiempo de intenso desciframiento de sí, en el que “el individuo se afirma como un valor político, científico y sobre todo existencial”,<sup>180</sup> recogido sobre todo en el surgimiento de un género literario en el que, como menciona Paula Sibilia, “todos escribían para afirmar su yo, para auto-conocerse y cultivarse (...). De esta forma, los relatos autorreferenciales se convirtieron en una práctica habitual”.<sup>181</sup> En esta práctica no sólo se aborda la autorreferencialidad desde el individuo que escribe, es decir, desde el cuerpo, desde el yo, sino que comprende también lo que su ámbito íntimo compone. Así se abre un amplio

---

<sup>180</sup> PERROT, Michel. En la introducción al texto de CORBIN, Alain. “Entre bastidores”, en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (dirs.). *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Tomo 4. Madrid: Taurus, 2001, p. 396.

<sup>181</sup> SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 76.

campo para la descripción de espacios privados, las relaciones amorosas y familiares, los deseos y también lo que probablemente sea lo más íntimo y privado que se pueda poseer: los sueños. Es quizá esta ferviente necesidad de introspección, que coincide con el nacimiento de la fotografía, lo que permitirá que desde sus orígenes, la autorreferencialidad signifique una constante que de modo natural está siempre presente.

Como hemos mencionado en el apartado anterior, los avances tecnológicos en la fotografía a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, permitieron que sus usos se expandieran y penetraran en la representación de la vida cotidiana de las familias. Algún miembro de la familia se encargó de tomar el rol de fotógrafo, pero en una actitud mucho más distendida, pues la confianza con la persona que realizaba la fotografía así como el ambiente del hogar, hacían posible esta actitud. Por otra parte el estudio fotográfico dejó de ser el único espacio para el retrato, y esto permitió otro importante avance: la casa, el patio, la granja y todos aquellos espacios que corresponden a la esfera de lo privado, comenzaron a aparecer en las fotografías.<sup>182</sup>

En este sentido existen una multitud de imágenes que escapan al alcance de nuestro estudio, pues se localizan en la esfera de la vida privada a la que en muy pocos casos se puede tener acceso si no se forma parte de ese círculo familiar. Estas fotografías se quedan cumpliendo el objetivo para el que fueron creadas, la conformación de memorias familiares en álbumes de familia, que no tuvieron nunca la intención de formar parte de un discurso artístico. La producción fotográfica que en esta investigación nos compete, es aquella que

---

<sup>182</sup> Un ejemplo sobre la representación de escenas familiares en la fotografía de principios de siglo XX y su relación con aspectos relacionados con la espontaneidad y la pose, está recogido en el estudio que realiza Llorenç Ferrer i Alos, sobre los retratos hechos en ambientes rurales en Cataluña. En su texto hace referencia a la espontaneidad en la fotografía de grupos familiares hecha en zonas rurales, comparada con las fotografías hechas en el estudio fotográfico. Con estas imágenes se estudian aspectos relacionados con el estilo de vida y la identidad de los pueblos y significan una fuente valiosa para los estudios históricos y sociológicos. Ver: ROIGÉ, Javier y SALA, Teresa M. (dirs.). *Album...* ob. cit., p. 266.

pertenece al ámbito de la creación artística o bien, que ha sido trasladada del ámbito íntimo al discurso artístico —y por lo tanto, público—. Iniciaremos esta breve revisión de la fotografía de familia hecha por los fotógrafos como miembros de la misma, así como las variantes localizadas en relación al creador y el modo de exhibición.

En el estudio de la fotografía de familia relacionada con la vida del autor, surgen una serie de advertencias sobre su lectura, que tienen que ver con su función y que basamos en los siguientes cuestionamientos: ¿la presencia de miembros de la familia responde a una circunstancia de cercanía y confianza como “modelos” más que a una reflexión emocional o filial?, ¿el artista utiliza a los miembros de su familia como medio para crear una imagen con fines



Figura 20. Julia Margaret Cameron. *Julia Jackson*, 1867. Art Institute of Chicago.

artísticos, independientemente de la naturaleza de los mismos?, ¿tienen estas imágenes una función autobiográfica?, ¿en qué momento una fotografía de familia es considerada una creación artística, dado el uso masivo, cotidiano y sistemático de la fotografía en el ámbito familiar?

Un ejemplo temprano en la dificultad de calificar como material autobiográfico y al mismo tiempo como fotografía inscrita en el ámbito artístico, es el de Julia Margaret Cameron, quien produjo la mayor parte de su trabajo en su propia casa, usando como modelos a distintos miembros de su familia, así como los amigos que formaban parte de un círculo social privilegiado (tanto económica como culturalmente).<sup>183</sup> Su obra fotográfica se relaciona, al tiempo que confronta,<sup>184</sup> con el estilo pictorialista que predominaba en la Inglaterra victoriana hacia la mitad del siglo XIX. La particularidad de su trabajo radica, por una parte, en la técnica fotográfica que utilizaba para obtener efectos más pictóricos y menos realistas. Buscaba evitar la gran definición y detalle que la fotografía podía lograr, utilizando un leve desenfoque que otorgaba un aura de misterio a los personajes retratados. Y por otra parte, realizaba encuadres con primeros planos que eran inusuales para la época. Pero lo que resulta más característico de su obra, fue la intención clara de inscribirla como arte. Ella misma lo declaró en una correspondencia mantenida con su amigo y tutor en la técnica fotográfica, Sir John Herschel, uno de los inventores pioneros de la fotografía.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Entre los personajes que se localizaban en el círculo social de Cameron, se podrían encontrar poetas, músicos, escritores, personajes políticos y de la burguesía, científicos, etcétera. Nombres como Charles Darwin, Thomas Carlyle, Joseph Joachim, Sir Joh Hershel o John Ruskin, formaban parte de sus amistades. En: FORD, Colin. *Julia Margaret Cameron. A Critical Biography*. London: National Portrait Gallery Publications, 2003, pp. 53-58.

<sup>184</sup> Es conocido el rechazo inicial a la estética utilizada por Cameron, como el fotógrafo Henry Peach Robinson que declaró al respecto de sus fotografías: “no es la misión de la fotografía producir manchas”. *Ibidem*, p. 83. Trad. de: “it is not the mission of photography to produce smudges”.

<sup>185</sup> En su conocida declaración decía: “Mis aspiraciones son la de ennoblecer la Fotografía y asegurarle el carácter y los usos del Gran Arte, combinando lo verdadero con lo ideal, sin

El retrato hecho a su sobrina Julia Jackson<sup>186</sup> (figura 20), una de sus más conocidas fotografías, fue realizado en el mes de abril de 1867, un mes antes del matrimonio de la joven. En el mismo Julia aparece posicionada de frente, mirando a la cámara, con un fondo oscuro en el que se funde parte de su cuerpo y con el cabello suelto. Cameron buscaba representar el cambio social y personal que se avecinaba en la vida de su sobrina,<sup>187</sup> si bien es cierto que en esta imagen existe una intención estética claramente definida, es importante señalar también el hecho de intentar narrar por medio de la fotografía un hecho relacionado con la vida íntima de su sobrina, es decir, al ámbito de lo privado. Como menciona Colin Ford, en la época Victoriana en Gran Bretaña era extremadamente complicado para las mujeres obtener un estatus social por méritos propios,<sup>188</sup> por lo que se considera normal que siendo las modelos parte de la familia o amistades de Cameron, ella buscara representar “no la fuerza de su carácter, ni su talento, temas que le interesaban, sino su belleza física, —usualmente señalando extendidos cuellos, largas cabelleras o la belleza inocente, familiar a nosotros por la pintura Pre-Rafaelista—”.<sup>189</sup> Es decir, lo que Cameron mostraba en sus fotografías no era una especie de dinámica familiar o registro de su vida cotidiana, sino una representación embellecida de un personaje cercano a la vida de la autora. La obra de Cameron no tenía como objetivo mostrar su vida cotidiana, las dinámicas familiares, o los lugares que conformaban de su casa y su entorno,

---

sacrificar nada de la Verdad, con toda la devoción a la poesía y a la belleza”. Ídem. Trad. de: “My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real & Ideal & sacrificing nothing of Truth by all possible devotion to poetry and beauty”.

<sup>186</sup> Fue su modelo en muchas ocasiones y después se convertiría en madre de Virginia Wolff.

<sup>187</sup> Ver la descripción de la pieza en: “Julia Jackson, 1867”. Art Institute of Chicago. Disponible en: <https://goo.gl/Zutp3k>. Acceso 14-02-17.

<sup>188</sup> FORD, Colin. *Julia...* ob. cit., p. 54.

<sup>189</sup> Ídem. Trad. de: “It was not their strenght of character, nor their talent, which interested her, but their physical beauty —usually the sort of long-necked, long-haired, immature beauty familiar to us from Pre-Raphaelite pintings—”.

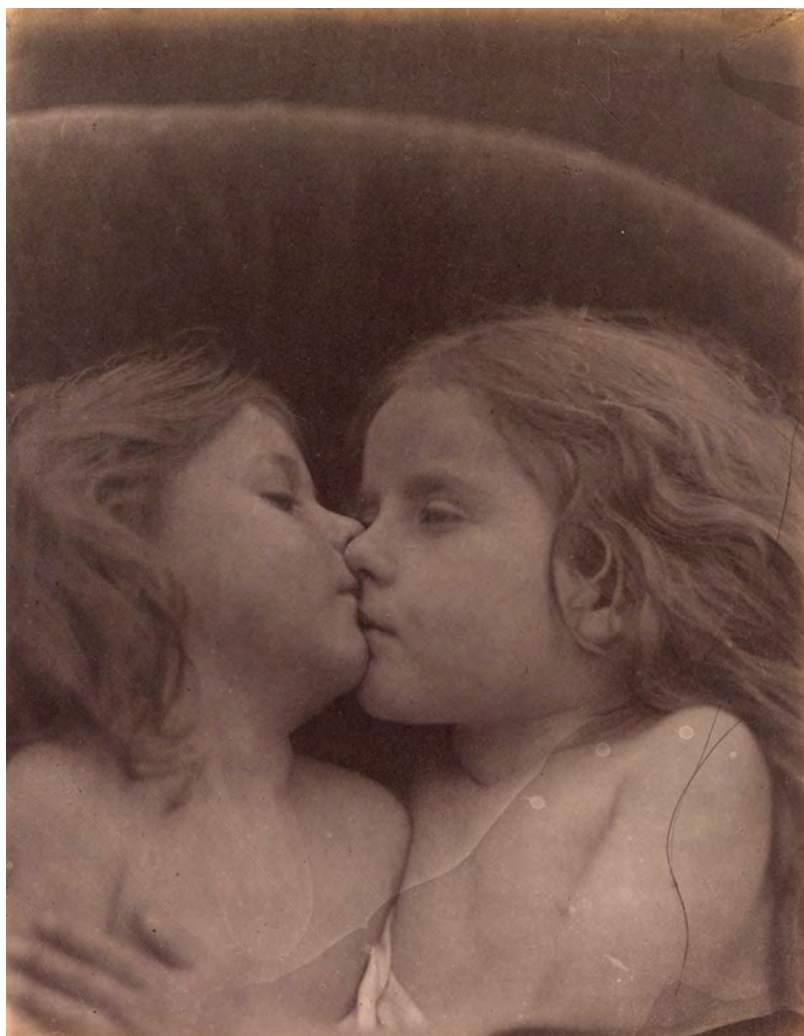


Figura 21. Julia Margaret Cameron. *La estrella doble*, 1874. The J. Paul Getty Museum, L.A., California.

simplemente el espacio aparecía sustituyendo al estudio fotográfico y además acentuaba esa idea de estudio en casa añadiendo aspectos poéticos o sublimes en los retratos, por ejemplo alas como parte del *atrezzo*.<sup>190</sup>

Por otra parte, el intercambio que ocurre entre las imágenes que pertenecen a la esfera de lo familiar para dirigirse hacia el exterior de la vida íntima, — llámese salón de arte, galería o museo—, es uno de los aspectos que en esta

---

<sup>190</sup> Como en su conocida fotografía realizada a su sobrina Rachel Gurney en 1872, titulada *I wait*, en la que la niña aparece en un primer plano con unas alas de ángel, apoyada sobre lo que se intuye una caja cubierta con un manto oscuro.

investigación más nos compete. En el caso de Cameron, resulta un traslado muy natural, aunque en su momento contara con detractores.<sup>191</sup> El estilo academicista de sus retratos, las poses dirigidas en cada una de sus imágenes (figura 21), el uso de alegorías y referencias a episodios bíblicos o mitológicos en buena parte de su obra, así como la intención artística de la que hablamos antes, permitieron un temprano acceso de su trabajo fotográfico en la esfera del arte. Sus fotografías fueron publicadas por primera vez en el *Photographic Society of London* durante el verano de 1864 y desde ese momento participó activamente en el asociación. Esto le permitió un reconocimiento inmediato como artista (hecho al que hay que sumar el esfuerzo permanente de Cameron debido también a una cuestión de género, pues la fotografía en este periodo era aún concebida como una práctica masculina), lo que hizo inscribirla en la historia de la fotografía como una de las primeras mujeres fotógrafas y artistas.

Otro ejemplo temprano en la historia de la fotografía en el cual nos apoyamos para continuar con el discurso de la fotografía familiar inscrita en el ámbito artístico, fue el de la fotógrafa Lady Clementina Hawarden, personaje que también formaba parte de la nobleza británica y que realizó sus primeros trabajos fotográficos principalmente en el ámbito doméstico y con el tema de las mujeres en casa. En sus fotografías retrata a sus hijas adolescentes (ver figuras 22 y 23), las viste con ropas de fiesta y las sitúa en distintos espacios

---

<sup>191</sup> Por ejemplo el comentario realizado por George Bernard Shaw quien escribió lo siguiente sobre una de las sesiones fotográficas de niños fotografiados por Cameron: “Mientras que los retratos de Herschel, Tennyson y Carlyle sobrepasan cualquier cosa que haya visto antes, justo en la misma pared y prácticamente dentro del mismo marco, hay fotografías de niños sin ropa o vistiendo prendas íntimas por una cuestión de propiedad, o con alas evidentemente hechas de papel. La mayoría de las imágenes son agrupadas y etiquetadas como ángeles, santos o hadas, sin ningún ingenio artístico. Nadie podría imaginar que el artista que produjo el maravilloso retrato de Carlyle, hubiera producido tales trivialidades infantiles”. Trad. de: “While the portraits of Herschel, Tennyson and Carlyle beat hollow anything I have ever seen, right on the same wall, and virtually in the same frame, there are photographs of children with no clothes on, or else the underclothes by way of propriety, with palpably paper wings, most inartistically grouped and artlessly labelled as angels, saints or fairies. No one would imagine that the artist who produced the marvellous Carlyle would have produced such childish trivialities”. Ídem, p. 65.





Figura 22. Lady Clementina Hawarden. *Clementina Maude e Isabella Grace*, c. 1864. Victoria and Albert Museum, London.

de la casa, al lado de ventanales, en el interior de una suntuosa habitación y casi siempre en un espacio, por así decirlo, apartado.

Con estas jóvenes desdobladas a través de espejos, la fotografía parece reflexionar sobre la condición de la mujer en la sociedad en que vive: jóvenes, guapas, elegantes, recluidas —protegidas— en el ámbito específicamente femenino de la casa, un mundo cerrado y seguro frente al urbano y peligroso de los hombres. Los disfraces le sirven como *tableaux vivants* (...), y para introducir la presencia masculina en ese ámbito de las mujeres. Una de sus hijas, disfrazada de hombre, corteja a otra; el disfraz de este «caballero» —más *Cherubino* que otra cosa— pertenece al siglo VXIII,

precisamente uno de los momentos gloriosos del juego galante y en el que las mujeres de clase alta tuvieron mayor libertad.<sup>192</sup>

El posicionamiento de la obra de Hawarden en el ámbito artístico sigue el mismo comportamiento que el de su contemporánea Cameron. Sus fotografías estaban inscritas en la estética aceptada en ese momento como propia de un discurso artístico. Con gran influencia desde la pintura, la obra de Hawarden



Figura 23. Lady Clementina Hawarden. *Clementina Maude*, c. 1862-3. Victoria and Albert Museum, London.

---

<sup>192</sup> GARCÍA FELGUERA, M.<sup>a</sup> de los Santos. “Expansión... ob. cit., p. 107.

fue aceptada rápidamente en el circuito del arte, con mayor facilidad que en el caso de Cameron, pues la primera cumplía con los cánones estéticos y técnicos que, en cambio, Cameron retaba continuamente. Al respecto de este confrontamiento, Newhall menciona: “Mujeres jóvenes y vestidas con resplandecientes ropas victorianas, bañadas en luz, poseen un encanto y un suave sentimiento que supone un contraste directo con la fuerza de los retratos de la Cameron”.<sup>193</sup>

Hawarden fue miembro de la Royal Photographic Society of London desde 1863, y en ese mismo año fue merecedora del premio como mejor fotógrafa aficionada.<sup>194</sup> La mayor parte de su obra, expuesta y premiada, son retratos en los que toma como modelos a sus hijas. Sin embargo resultaría forzado definir su tema como el de la representación de la familia pues, al igual que Cameron y otros contemporáneos,<sup>195</sup> los miembros de su familia aparecen en sus fotografías por haber sido sus modelos, dentro de una búsqueda estética, poética o alegórica que se alejaba de la necesidad de representar aspectos relacionados con las dinámicas familiares o con la naturaleza del concepto de familia. Después de revisar estos dos tempranos ejemplos de mujeres que produjeron su obra fotográfica en el ámbito doméstico, quizá nos podríamos plantear que se dio así porque precisamente el espacio familiar era lo que tenían más inmediato y lo que les permitía realizar tareas creativas al tiempo que desempeñaban sus funciones en el hogar.

---

<sup>193</sup> NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* ob. cit., p. 81.

<sup>194</sup> FORD, Colin. *Julia...* ob. cit., p. 83.

<sup>195</sup> Por ejemplo el trabajo menos conocido de Clarence Hudson White (1871-1925), fotógrafa estadounidense quien realizó en Estados una producción fotográfica que evocaba a las fotografías británicas de la época. En sus fotografías aparecen mujeres solas, niños, “en un ámbito doméstico, privado y muy femenino a los ojos de sus contemporáneos”. También es el caso de Gertrude Käsebier (1852-1934), quien inició con retratos de su familia a finales de los años 80 Ver: GARCÍA FELGUERA, M.<sup>a</sup> de los Santos. “Arte y... ob. cit., p. 251.

Otra forma de ligar la fotografía aparentemente familiar al ámbito del arte es a través del trabajo de pintores que la utilizaron ya sea como herramienta en la construcción de sus pinturas, ya como una forma de registrar su vida cotidiana y sus actividades sociales. Se localiza, en este sentido, un uso de la fotografía de la vida íntima de los artistas que tendrá salida al espacio público por medio de su exhibición en paralelo con las pinturas en las que se representaba el mismo tema. Como menciona García Felguera, el ámbito doméstico parecía formar parte de los intereses artísticos en grupos selectos de artistas,

El entorno inmediato —la casa y el taller propios, los amigos y sus residencias— es lo que interesa a otros pintores en el fin del siglo, como los «nabis» Vuillard, Bonnard y Vallotton. Édouard Vuillard (1868-1940), fascinado por los interiores domésticos y las telas (de las paredes, de los trajes o los vestidos del taller de su madre), fotografía el decorado en el que se desenvuelve la vida, y a los personajes y los objetos como parte de él [...]. A Pierre Bonnard (1867-1947), que hizo algunos de sus autorretratos a partir de fotografías, le interesó también la vida privada, pero en un ámbito aún más íntimo que el de Vuillard: entre 1898 y 1912, con una máquina pequeña, hizo instantáneas de sus sobrinos, de algún amigo y, sobre todo, de su modelo (y luego esposa) Marthe Boursin, protagonista también de muchos cuadros del pintor [...]. Más cerca de Vuillard que de Bonnard, Félix Vallotton (1865-1935) fotografía a su mujer Gabrielle en el interior de su casa y en actitudes cotidianas —cosiendo— o íntimas —en el tocador—, las mismas en las que la pinta [...].<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> Ibídem, p. 260.

En el caso particular de Bonnard encontramos que el salto de lo íntimo a lo público se realizó también de un modo natural, pues su trabajo pictórico tenía el mismo tema, por lo que exhibir en fotografías lo que pertenecía a su vida cotidiana era simplemente otro medio para hacerlo. Tanto la presencia de su esposa Marthe (Figura 24), como las escenas familiares en casa de sus padres, (*Le Clos*, como le hacía llamar a la finca en el pequeño pueblo de Le Grand-Lemps, cercano a los pies de las colinas de los Alpes franceses),<sup>197</sup> están representadas en fotografías hechas por el autor o en sus pinturas. En su caso, podemos localizar una intención más clara de representar escenas de la vida íntima o familiar como tema de creación, como su conocida fotografía

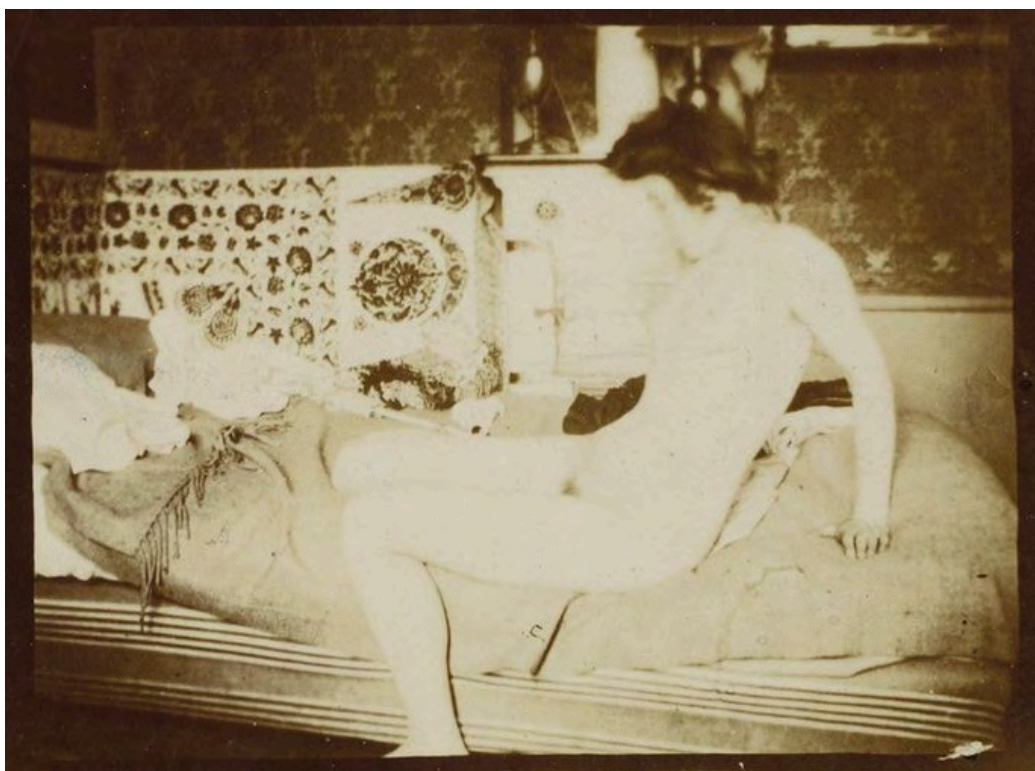


Figura 24. Pierre Bonnard. *Marthe sentada de perfil sobre la cama, con la pierna izquierda colgando*, c. 1899-1900. Musée d'Orsay, Paris.

---

<sup>197</sup> GIAMBRUNI, Helen. "Domestic scenes", en GIAMBRUNI, Helen; IVES, Colta y NEWMAN, Sasha M. (eds.). *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 40.



Figura 25. Pierre Bonnard. *Un gato salta sobre el vestido de Andrée Terrasse, Renée y Robert contemplan la escena*, c. 1898. Musée d'Orsay, Paris.

instantánea (Figura 25) en la que captura el momento en que un gato salta sobre el vestido de su hermana Andrée Terrasse mientras sus dos sobrinos, Renée y Robert presencian la escena.

En esta fotografía, que forma parte de un grupo más grande de imágenes hechas por el pintor en este periodo, cabe resaltar que ha sido el mismo autor quien en una publicación de sus memorias y cartas familiares realizada hacia el final de su vida, decidió incluir estas fotografías, haciendo entender que la dinámica familiar constatada por las imágenes representó una influencia importante en su producción artística.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> Ibídem, p. 41.



El caso de Bonnard, nos ayuda a comprender una serie de momentos por los que puede pasar la producción y el "consumo" de las imágenes familiares. En primer lugar tenemos el momento en el que fue realizada la fotografía, después está el periodo en que se mantuvieron resguardadas y sólo conformaban una parte de la memoria personal y privada del autor, y el tercer momento (que es el que más nos interesa) ocurre cuando el artista decide exponer esas imágenes y sacarlas de su contexto original —llámese álbum familiar, caja de recuerdos o el marco ubicado en el recibidor de la casa—. En este sentido surgen muchas preguntas, ¿por qué el artista consideró importante este momento y decidió fotografiarlo?, ¿qué valor tiene para su vida personal y/o artística?, ¿por qué las conservó por muchos años y decidió exponerlas y con ello exhibir un momento de su vida?, ¿tienen estas fotografías una función autobiográfica?, ¿tuvieron esa función desde el momento en que fueron creadas?

Quizá el ejemplo de Bonnard nos puede ofrecer algunas respuestas más claras, ya que se cree que las fotografías no tenían una intención artística localizada en el propio objeto fotográfico, sino que eran herramientas que utilizaba como parte de su proceso creativo. “Bonnard usó el medio [fotográfico] para crear imágenes fijas que estilizaban los aspectos efímeros de la vida diaria, elevándolos a otro nivel de narración de la realidad”.<sup>199</sup> De esta forma podemos apreciar de un modo más claro el uso práctico que dio a las imágenes familiares y quizá ello nos permite generar una distancia que hace posible entenderlas más como documento y menos como arte. Sin embargo, hoy forman parte de la colección del Musée d'Orsay, y se inscriben como material artístico del autor.

---

<sup>199</sup> Ibídem, p. 178. Trad. de: “Bonnard used the medium to create framed images that stylized the ephemeral aspects of daily life, raising them to another level of narrative reality”.

Esto nos lleva a otra cuestión aún más compleja que tiene que ver con la dificultad para inscribir en un género definido (fijo o inamovible) una imagen fotográfica. Esta dificultad la desarrolla Jean-Marie Schaeffer, cuando hace referencia a las tres grandes distinciones en las que la fotografía se suele clasificar: la relacionada con el medio técnico utilizado (fotografía digital, blanco y negro, colodión, etc.); según los tipos de práctica social (fotografía publicitaria, artística, etc.); y, por último, según los objetos representados (cuerpo, arquitectura, familia, etc.).<sup>200</sup> Pero esta clasificación se encuentra a su vez desdoblada en lo que la autora define como distinciones funcionales y referenciales. La primera podría englobar la fotografía documental, científica, etc.; y la segunda, la fotografía de desnudo, naturaleza muerta, etc. Pero lo que complica esta clasificación es la combinación de ambas distinciones, como por ejemplo la fotografía familiar, erótica o de reportaje. Y a ello se suma el traslado de las imágenes de un uso a otro, por ejemplo las fotografías que originalmente forman parte de un archivo documental o histórico y que con el tiempo son valoradas desde una perspectiva artística. Sobre la clasificación referente a la funcionalidad de la imagen fotográfica, Schaeffer menciona:

La importancia del aspecto funcional de las delimitaciones genéricas de la fotografía está directamente ligada al hecho de que sus usos principales no son *estéticos* (...) Parece ser que el arte fotográfico sólo puede definirse de dos maneras: bien como 'arte de hacer', como *tekhnê*, y entonces cualquier toma fotográfica se relaciona con el arte fotográfico; o bien como conjunto de prácticas valoradas mediante unos criterios críticos (estéticos, etc.) u otros, en cuyo caso nos hallamos en el campo de una definición evaluadora, y, por lo tanto, inevitablemente variable según las instituciones, los individuos, la época, el lugar, etc.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. "La fotografía entre visión e imagen", en ARBAÍZAR, Philippe y PICAUDÉ, Valérie (eds.) *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 16-17.

<sup>201</sup> *Ibíd.*, p. 17.



Esta idea conduce nuevamente a valorar y confrontar el trabajo fotográfico de estos primeros autores que utilizaron la fotografía tanto como un ejercicio puramente artístico (con su debida experimentación técnica que sumó atributos en la comprensión de la fotografía como arte en el caso de Cameron o Hawarden), como con un fin inicialmente práctico (como apoyo en la creación de obras pictóricas). A esta confrontación se le deberá sumar también la práctica fotográfica como material de registro de la vida cotidiana, que con el paso del tiempo se transforma para su uso en una narración autobiográfica. En este punto, entramos nuevamente en la dificultad del término autobiográfico cuando es aplicado en las artes visuales, en nuestro caso en la fotografía.

Sobre este aspecto, localizamos el término utilizado por Sidonie Smith y Julia Watson, *life narrative* (narrativa de vida). En su teorización de lo autobiográfico, destacan la facilidad con la que se relaciona el material autobiográfico con la vida real de los artistas, en el que este tipo de producción es asumido como “un espejo, un contenido que evidencia al sujeto para ser 'leído', y no como una práctica cultural cuyos límites, intereses y modos de representación difieren con el momento histórico, las convenciones invocadas y el medio utilizado”.<sup>202</sup> Las autoras plantean la necesidad de generar una nueva definición que contenga los matices necesarios para identificar las narrativas que hacen referencia a la vida de los artistas, sin necesidad de entender a éstas como un reflejo fiel de lo real o de lo que ha ocurrido. A partir de ello, reflexionan sobre las limitaciones que tiene el uso de ese término para determinadas prácticas contemporáneas en las que el artista plantea una obra relacionada con su pensamiento y su persona pero, que no necesariamente está relacionada con su pasado ni con la verdad. De ese modo, se pone de

---

<sup>202</sup> SMITH, Sidonie y WATSON, Julia (eds.). *Interfaces: Women...* ob. cit., p. 8. Trad. de: “The autobiographical is assumed as a mirror, a self-evident content to be 'read', not as a cultural practice whose limits, interests, and modes of presentation differ with the historical moment, the conventions invoked, and the medium or media employed”.

manifiesto que al utilizar la expresión *narrativas de vida* se da cabida a esos otros tipos de narraciones del yo.

En el caso de la fotografía, en términos estrictos, si la fotografía habla de la vida del autor es una fotografía autobiográfica. Pero, como mencionamos antes, encontramos que este término resulta muchas veces inapropiado, pues lo autobiográfico está muy relacionado con la “verdad” (o al menos, con lo que se desea mostrar de ésta), mientras que el discurso fotográfico puede o no abordarse desde esa posición. Seguir aceptando la fotografía como verdad, sería volver a sus primeras acepciones, en el que “la fotografía era considerada, ante todo, un nuevo sistema de aproximación a la realidad, un instrumento de registro con el que documentar la vida cotidiana o los grandes acontecimientos del momento”.<sup>203</sup> Quizá, sea más apropiado hablar de la imagen fotográfica como veraz o verosímil que como un instrumento que pretende ser un espejo de la realidad. Eso permitiría hacer más flexible el concepto de verdad relacionado con lo autobiográfico.

Desde el concepto de verdad, queremos reflejar brevemente algunas de las prácticas fotográficas de representación de la familia basadas en el registro de la realidad, es decir, desde el fotoperiodismo y el fotodocumentalismo. De esa manera, será posible realizar un contraste entre la producción personal tratada hasta ahora y la producción fotográfica que refleja la vida de los otros.

---

<sup>203</sup> VEGA, Carmelo. “Reconocimientos... ob. cit., p. 117.

### 2.2.2 La familia presente en la fotografía social y el documentalismo

Un antecedente importante en la llamada fotografía social es la extensa producción fotográfica realizada en Estados Unidos durante los primeros años del siglo veinte por fotógrafos como Lewis Hine o Jacob Riis. Ambos simbolizan un puente entre la fotografía de fin de siglo y la nueva estética que desde el fotoperiodismo se fue construyendo en este periodo histórico. Factores relacionados con la tecnología fotográfica, como la llegada de la película en rollo, las cámaras más compactas y la disminución de los tiempos de exposición, sumados a los profundos cambios sociales derivados de la dinámica económica imperante, dieron paso a un tipo de fotografía que localizaba en lo social una oportunidad estética y a su vez de denuncia.

Lewis Hine fue contratado como fotógrafo para el *National Child Labor Committee* (NCLC) y desde 1908 inició un intenso recorrido que duraría una década, durante la que documentó el tema de los niños trabajadores en Estados Unidos. Se adentró tanto en industrias como en granjas, casas de familia o fábricas, en las que los niños podían percibir unos céntimos trabajando en jornadas largas, peligrosas y repetitivas.<sup>204</sup> Por otra parte, sus fotografías representan no sólo el punto de vista desde el cual se asimila el trabajo infantil como un daño al menor, sino como un daño social, al dejar atrás toda una generación sin preparación para el futuro. El trabajo de Hine aportó no sólo una fuente enorme de imágenes con un alto valor estético, sino que con ellas fue capaz de subrayar la gravedad de una situación social que aunque bastante extendida, trataba de ocultarse o de minimizar la gravedad del tema.

---

<sup>204</sup> SAMPSELL-WILLMAN, Kate. *Lewis Hine as Social Critic*. United States of America: University Press of Mississippi, 2009, pp. 75-76.

Lewis Hine utilizó su habilidad como fotógrafo y el arte de la fotografía para atraer la atención pública sobre el trato de los niños trabajadores. Sus fotografías hicieron evidente la experiencia de los niños en diversos lugares de trabajo, como las fábricas, las enlatadoras y las minas, así como las condiciones miserables en las que trabajaban, y ello repercutió en el mejoramiento de las leyes de seguridad en el trabajo infantil.<sup>205</sup>



Figura 26. Lewis Hine. *Niña en fábrica de algodón*, 1909. George Eastman House, New York.

---

<sup>205</sup> HART, Joy L. "National Child Labor Committee", en COLEMAN, Marilyn y GANONG, Lawrence (eds.). *The Social History of the American Family*. Paris: Sage, 2014. Trad. de: "Lewis Hine used his photography skill and the art of photography to garner public attention for the treatment of child laborers. His photographs illuminating the experience of children in workplace such as sweatshops, canneries, and mines and the squalid conditions in which they worked, were important in security support for child labor laws". Hart, Joy L. "National Child Labor Committee".

En términos fotográficos, se puede entender la obra fotográfica de Hine como una forma de utilizar el medio en un sentido documental centrado en lo humano. Es precisamente esta característica de documento, lo que hace relevante su trabajo, pues no se puede comprender la profundidad de su obra (en términos estéticos y documentales) sin advertir la clara posición crítica y las ideas del autor, siempre congruente con su misión de denuncia. Por una parte, fotografía niños en fábricas, que evidentemente son explotados y que son víctimas de un complejo sistema socio-económico que lo permite; y por otra parte, sus imágenes cuentan con un alto valor estético. Y finalmente también son imágenes que tienen una función documental. Esto es lo más complejo en la fotografía social y la obra de Hines suma todo ello. Por ejemplo, una de sus más conocidas series es la que realizó en una fábrica de algodón en el año 1910. En la figura 26, podemos ver uno de los retratos que realizó en esa fábrica, en el que muestra a una niña en plano medio y en una



Figura 27. Lewis Hine. *Casa en una vecindad y familia*. Hudson, New York, 1910. George Eastman House, New York.



gran perspectiva que se cierra detrás de ella, por lo que es posible entender el espacio de trabajo. La perfección técnica, el encuadre, el manejo de la luz y la gestualidad de la niña, hacen de esta fotografía un icono en el tratamiento de la imagen documental.

La familia fue también uno de los temas de Hine, pues en su investigación abordaba el trabajo en el hogar, como el caso de las labores destinadas sobre todo a las mujeres que, por ejemplo, desde casa armaban pulseras o collares de cuentas o pelaban nueces. Era muy común que los niños participaran también en este proceso y que su jornada laboral la realizaran desde el hogar. En esas



Figura 28. Lewis Hine. *Tugurio* (Tenement), N. Y., Hudson, New York, 1910.  
George Eastman House, New York.

fotografías se pueden ver los espacios de una vivienda precaria en el que la madre o un pequeño grupo de mujeres trabajan mientras los niños ayudan. O bien, como en la figura 27, el fotógrafo aprovecha la oportunidad de entrar en estos hogares para documentar también, las condiciones de vida en los que subsistían las clases trabajadoras, frecuentemente migrantes y sobre todo, personas con muy bajos recursos.

Estas imágenes sirvieron como apoyo visual en las campañas que realizó la *National Child Labor Committee*, en la que exhibían a los padres de familia como empleados, resaltando el hecho del perjuicio que esto hacía en las dinámicas sociales, pues el trabajo en casa dañaba los roles tanto masculinos como femeninos, al promover la pereza del padre de familia como proveedor y minar el rol de la madre como ama de casa, dejando a los niños sin educación y sin una crianza adecuada.<sup>206</sup>

Los retratos de familia de Hine, rompieron por completo los esquemas visuales de la representación de la familia. Ya no eran los retratos que pertenecían a las clases sociales acomodadas, sino las imágenes que hablaban de una forma de existencia social que era real pero que, hasta el momento, fotográficamente había sido invisible. Nos enfrentamos entonces a retratos de familia como el de la figura 28, en el que el personaje mayor, posiblemente la abuela, aparece con las niñas con las que vive en un humilde bloque de viviendas. El lujo, la pose y el orgullo que habíamos revisado en las fotografías de familia del siglo XIX han quedado completamente desplazadas por una realidad con la que Hine se comprometió profundamente, pues para él, la fotografía estaba íntimamente ligada a lo real y esta era la verdad que él localizaba en este ambicioso proyecto. La fotografía le daba la oportunidad de dar voz a su crítica, pero el autor era consciente que esta voz tenía la gran

---

<sup>206</sup> BORIS, Eileen. *Home to work: Motherhood and the Politics of Industrial Homework in the United States*. New York: Cambridge University Press, 1994, p. 103.

ventaja (y a la vez el peligro) de ser aceptada como verdad, en palabras del propio autor:

La fotografía posee por sí sola un realismo añadido... Por esta razón la mayoría de las personas cree implícitamente que la fotografía no puede falsificar. Por supuesto, usted y yo sabemos que esta fe ilimitada en la integridad de la fotografía es a menudo bruscamente sacudida, porque, mientras que las fotografías pueden no mentir, los mentirosos pueden fotografiar.<sup>207</sup>

También desde la pobreza, la familia y la documentación de la verdad a través de la fotografía, está el ejemplo de la emblemática obra de la fotógrafa Dorothea Lange, quien generó una fotografía que se convirtió en el símbolo de la Gran Depresión de 1929 en los Estados Unidos. La imagen representa, precisamente, el efecto de la pobreza en el contexto íntimo, crudo y real de una familia de migrantes. La *Madre migrante* (figura 29) de Lange es la representación en escala humana del complejo escenario macroeconómico que se vivía en ese momento. Al igual que Lewis Hine, Dorothea Lange fue contratada por el gobierno a través de un programa que se llamó Farm Security Administration y que, tenía como objetivo documentar la situación precaria en la que sobrevivían los campesinos en todo el territorio nacional. En una granja localizada en Nipomo, California, Lange encontró a la mujer de treinta y dos años y madre de siete hijos, en una situación desesperada de hambre y miseria. Su fotografía es al mismo tiempo hermosa y dramática.

---

<sup>207</sup> Ídem. Trad. de: “The photograph has an added realism of its own... For this reason the average person believes implicitly that the photograph cannot falsify. Of course, you and I know that this unbounded faith in the integrity of the photograph is often rudely shaken, for, while photographs may not lie, liars may photograph”.



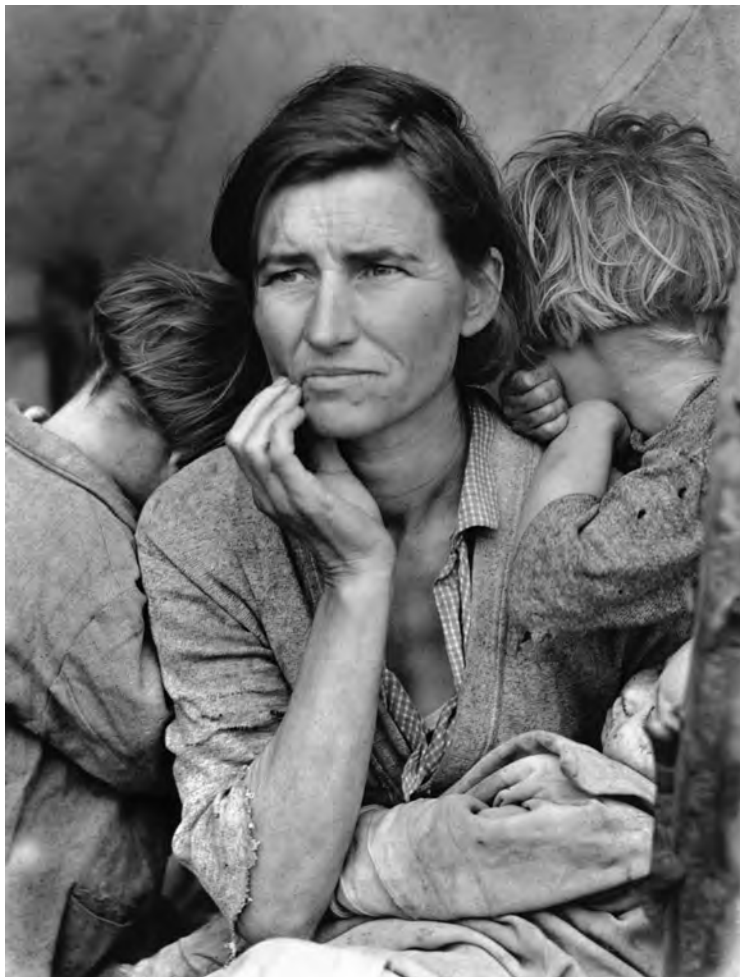


Figura 29. Dorothea Lange. *Migrant Mother*. Nipomo, California, 1936. The Library Of Congress. Washington, D.C.

La *Madre Migrante* de Lange, como la abuela cuidando de los nietos en la fotografía de Lewis Hine, plantea una de las mayores problemáticas de la fotografía documental: representar la verdad objetivamente. El uso documental de la imagen fotográfica es una práctica que tiene como meta funcionar como vehículo de verdad, por lo que en su construcción, nos enfrentamos a un proceso de mediación entre un sujeto que interpreta visual, estética y desde su perspectiva moral, la situación a la que se confronta. De tal manera que la construcción de la veracidad se concreta a través del uso de técnicas relacionadas tanto con el aparato fotográfico como con la posición personal de quien realiza las imágenes, como menciona Margarita Ledo,

El soporte, la temática, el autor, los objetivos intervienen como factores de codificación. El modo de aproximación, el método de trabajo, la relación que se establece con el sujeto fotográfico le transfieren valores de referencia como la autenticidad, lo vivido, la veracidad y lo convierten en un producto exquisito a la hora de dibujar y desdibujar fronteras entre ficción y no ficción.<sup>208</sup>

Esa frontera que propone Ledo se hace aún más difusa cuando a los códigos utilizados en la imagen documental, se le suma el factor de la belleza, situación que dificulta el acercamiento a las imágenes que tienen como objetivo promover algún tipo de denuncia social, por ejemplo las imágenes que revisamos anteriormente del documentalista Lewis Hine.<sup>209</sup> En ese sentido Susan Sontag reflexiona sobre el modo en que lo Bello suele interferir en las imágenes documentales, en las que:

A pesar de las manifiestas pretensiones de una fotografía indiscreta, improvisada, con frecuencia cruda, de revelar la verdad y no la belleza, la fotografía embellece. En efecto, el triunfo más perdurable de la fotografía ha sido su aptitud para descubrir su belleza en lo humilde, lo inane, lo decrepito. En el peor de los casos, lo real tiene un *pathos*. Y ese *pathos* es la belleza.<sup>210</sup>

Entre la belleza, la verdad y la posición subjetiva del fotógrafo, debemos recuperar que en el reconocimiento de la función documental de la fotografía cabe, sobre todo, la información que la imagen aporta. En palabras de Rebeca Monroy:

---

<sup>208</sup> LEDO ANDIÓN, Margarita. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra, 1998.

<sup>209</sup> Ver en particular la figura 26. En esa fotografía la calidad estética de la imagen en la que se refleja un valor como la belleza, dificulta el verdadero sentido de la imagen que es la denuncia del trabajo infantil.

<sup>210</sup> SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013, pp. 105-106.

Toda imagen es un material susceptible de ser leído como un documento. Es un material que refleja una época, una historia, un momento importante, algún personaje. Es decir, toda imagen fotográfica es una representación del pasado lejano o inmediato, que dota de cierta información. Puede ser hecha por un profesional de la cámara o por un aficionado, pero la representación le dará sentido a algún evento, objeto o a algún personaje.<sup>211</sup>

Es por ello que el documentalismo aplicado a la fotografía de familia, en ocasiones dificulta la lectura de una imagen de denuncia y parece reducir su apreciación sólo al aspecto estético. Como si la belleza distrajera al lector de la verdadera intención de las imágenes.

Si bien, en este espacio no pretendemos realizar una historia de la fotografía documental de la familia, sí deseamos recuperar esa forma de expresión fotográfica como un antecedente que permite generar una conexión —tanto estética como de función de la imagen—, con la fotografía de familia en la que los juicios de verdad, belleza y sobre todo de valor documental de la imagen, son utilizados como una forma de creación o bien, son utilizados para juzgar su función o significado.

---

<sup>211</sup> MONROY NASR, Rebeca. “Nuevos retos para los fotohistoriadores: de la fotografía analógica a la digital”, en *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n° 78, enero-junio, 2015, p. 25.

### 2.2.3 La documentación del yo y la narración de la vida privada.

En 1973 en Estados Unidos de Norteamérica se inicia la transmisión de *An American Family*, el primer *reality show*, en el que utilizando el formato documental o un estilo similar al *cinema verité*, se exhibía la vida de los Loud, una familia americana conformada por madre, padre y cinco hijos, cuyas edades oscilaban entre los 14 y los 20 años. El aspecto más llamativo de la serie de doce capítulos, fue que esa familia mostraba —además de los aspectos triviales de su día a día— situaciones tan íntimas como la homosexualidad del mayor de los hijos o la tensión entre los padres por la infidelidad del hombre a su esposa. La serie tuvo un gran impacto, y se convirtió en una referencia sobre el modo en el que la vida íntima se hacía pública.

Al respecto, Jean Baudrillard reflexiona en su conocido texto *Cultura y Simulacro*:

A semejante ideología de lo vivido, de exhumación de lo real desde su banalidad de base, es decir, desde su autenticidad radical, se refiere la experiencia americana de «TV-verdad» llevada a cabo en 1971 con la familia Loud: 7 meses de filmación ininterrumpida, 300 horas de toma directa, sin script ni escenografía, la odisea de una familia, sus dramas, sus alegrías, sus peripecias, en suma, un documento histórico «en bruto», y el «más bello logro de la televisión, comparable, a escala de nuestra cotidianeidad, al film del primer alunizaje».<sup>212</sup>

En esa hiper-exhibición de lo real radica lo particularmente impactante de la serie. Por primera vez se puso a disposición del público la vida privada de una familia (en la que quizá algunos teleespectadores se hubieran podido reflejar o simplemente participar con placer *voyeurista* de la vida privada de los otros) y la fórmula resultó en un éxito indiscutible: veinte millones de

---

<sup>212</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978, p. 54.

personas seguían la serie para ser testigos del modo en que la familia Loud se desintegraba. Quizá la experiencia que impactaba más, según Baudrillard, no era sólo el hecho de “violar una intimidad” sino la experiencia de ser testigo de algo real, pues según el mismo autor:

No se trata en semejante experiencia ni de secreto ni de perversión, sino de una especie de escalofrío de lo real, o de una estética de lo hiperreal, escalofrío de vertiginosa y truculenta exactitud, de distanciación y de aumento a la vez, de distorsión de escalas, de una transparencia excesiva. Placer por exceso de sentido precisamente cuando el nivel del signo desciende por debajo de la línea de flotación habitual del sentido: la filmación exalta lo insignificante, en ella vemos lo que lo real no ha sido nunca (pero «como si estuviera usted allí»), sin la distancia de la perspectiva y de nuestra visión en profundidad (pero «más real que la vida misma»). Gozo de la simulación microscópica que hace circular lo real hacia lo hiperreal.<sup>213</sup>

Desde la perspectiva de Baudrillard, con el efecto del *escalofrío de lo real*, localizamos el trabajo de un grupo de artistas radicados en Boston que dentro de la esfera del arte y en particular desde la fotografía, generaron un discurso similar en un periodo muy cercano al de la transmisión de *An American Family*. Nos referimos a la obra de artistas como Nan Goldin, Larry Clark, David Armstrong, Mark Morrisroe y Gail Thacker. Este grupo de artistas trabajaron en el periodo comprendido en el paso de la década de los ochenta a los noventa, sobre lo que ocurría en su vida privada, también desde una estética documental que describía, en ocasiones con crudeza, distintos aspectos de sus vidas y la de sus amigos. En este punto es fundamental hacer referencia a lo que apunta Ana María Guasch, sobre la posición de algunos artistas en relación la denuncia, a un planteamiento crítico y a la construcción de

---

<sup>213</sup> Ibídem, p. 55.

narrativas en torno al cuerpo en el contexto de la creación posmoderna en los Estados Unidos:

En el paso de la década de los ochenta a la de los noventa, la denuncia social y política coexistió con el planteamiento crítico de una zona de fricción mucho más cercana al artista, tanto geográfica como psicológicamente: su cuerpo [...].

En este retorno al cuerpo, cuyo referente más específico es el Body Art de finales de los sesenta y setenta, el artista, más que trabajar el cuerpo como soporte o indagar en las zonas más profundas del subconsciente individual y colectivo, recuperó el cuerpo en tanto que imagen para abordar una pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico, la manipulación genética, la cosmética, la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte o la escatología. Un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto.<sup>214</sup>

En la entrevista realizada por Manuel Segade a Jane Hudson, —la artista y de la Escuela del Museo de Bellas Artes en Boston, y profesora de Nan Goldin, David Armstrong, y otros artistas de ese momento—, ésta declara el modo en el que el grupo de artistas de esa generación utilizó la exhibición de su vida privada como un modo de creación innovadora que era el resultado de la influencia promovida por el reciente surgimiento de la exhibición de la banalidad. Así, Jane Hudson comenta:

La extravagancia del grupo con respecto al binomio público/privado es innegable. Era la época de la serie televisiva *Loud Family*, el primer *reality show*. Esa sensibilidad que se

---

<sup>214</sup> GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000, p. 499.

aprovecha de los medios para penetrar en el ámbito privado y hacerlo público se ha convertido en el canon de la moda.<sup>215</sup>

Dentro de ese grupo de artistas, destaca la obra de Nan Goldin, quien deslizó sin sutilezas la cortinilla que separaba la vida pública de la privada. En 1971, cuando tenía dieciocho años, inició su actividad fotográfica en Boston, fotografiando a sus amigos de la escuela Satay Community School de Lincoln (Massachusetts), quienes se convirtieron en una especie de segunda familia después de que su hermana mayor se suicidara unos años antes. En 1978 se trasladó a Nueva York y ahí continuó registrando su vida en imágenes.

En sus fotografías generadas entre 1971 y 1985 documentó su vida privada y la de sus amigos, su círculo más cercano, al que definía como su familia extendida. De ese material surgió su obra más conocida y también la que es considerada como pieza clave en la exhibición de la vida privada. La obra está conformada por cerca de setecientas imágenes que se proyectaron inicialmente en pases de diapositivas dentro del bar donde trabajaba en Nueva York hacia finales de los años setenta. En ese espacio presentaba las imágenes acompañadas de música de ese mismo periodo y en cada sesión solía cambiar de orden las imágenes, generando narrativas distintas según cada secuencia.<sup>216</sup> En el año 1981 Goldin tituló la serie como *The Ballad of Sexual Dependency*, inspirándose en una canción de la *Ópera de cuatro cuartos* de Bertold Brecht y Kurt Weill, pero fue la publicación del libro homónimo en 1986, por la editorial Phaidon, lo que permitió el conocimiento y la divulgación de su trabajo artístico.

---

<sup>215</sup> SEGADE, Manuel (ed.). *Familiar feelings. Sobre el grupo de Boston*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Conselleria de Cultura e Deporte; Centro Galego de Arte Contemporánea, 2009, p. 90.

<sup>216</sup> LEHMANN, Ulrike. “Nan Goldin”, en GROSENICK, Uta (ed.). *Women artists: mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002, p. 161.

Sus imágenes testifican lo íntimo, la vida privada, las acciones que configuran la cotidianidad y construyen una bitácora de vida, los accidentes y las peleas, los encuentros, las fiestas, la muerte, el dolor, la enfermedad o euforia. En sus fotografías no siempre aparece su persona, pero siempre hace referencia a su círculo social más íntimo, en ese sentido la autora comenta: “estas fotografías surgen de relaciones personales, no de su observación”.<sup>217</sup>

La mayor parte de las fotografías fueron hechas con película en color y una pequeña parte en blanco y negro. Las escenas que fotografía ocurren generalmente en espacios interiores y en repetidas ocasiones utiliza el flash de la cámara. Todo esto le confiere a sus imágenes un aspecto cercano a la estética de las fotografías de aficionado, a las que además se suma la cercanía con los sujetos fotografiados. No es la mirada de un extraño la que irrumpe en los espacios de intimidad de Goldin, es la misma artista que muestra lo que pasa ahí, en su territorio.

Nan Goldin propone una especie de álbum de lo cotidiano, sólo que en su álbum familiar, del día a día, no se reconoce lo que habitualmente conforma este tipo de “registros” fotográficos. No hay cumpleaños felices, ni vacaciones en la playa. La familia que retrata Goldin es la conformada por sus amigos, sus compañeros y compañeras sentimentales, su entorno habitado por drogas, sexo, fiesta, y también por dolor, silencio y duelo. Para describir el modo de relación que significan sus amigos, la autora dice:

En mi familia de amigos[...] los roles no están bien definidos. Son relaciones de larga duración. La gente se va, regresa, pero estas separaciones suceden sin violentar la intimidad. Estamos unidos no por la sangre o por el lugar, sino por una moralidad similar, la necesidad de vivir a plenitud el momento.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> GOLDIN, Nan. *The Ballad of...* ob. cit., p. 6.

<sup>218</sup> Ídem. Trad. de: “In my family of friends [...] Roles aren't so defined. These are long-term relationships. People leave, people come back, but these separations are without the breach of



Nan Goldin llevaba la cámara siempre con ella y fotografiaba tanto los excesos de traspasos, como los encuentros sexuales, los funerales de amigos víctimas de VIH o su propio rostro amoratado por los golpes que recibió de su pareja.

Con su obra Nan Goldin nos enfrenta a una crónica desnuda y violenta, la crónica de su vida, cuyas imágenes e historias contenidas parecieran doler, tanto por su propio contenido como por la crudeza con la que lo muestra. En la exhibición de lo privado de la autora, existe una persistencia en superar lo que las normas sociales limitan a exhibir, lo que conduce a percibir la obra de Goldin entre el límite de lo performativo con lo documental. La confrontación del espectador con esas imágenes que cruzan esa delgada línea, es lo que caracteriza y quizá incomoda en el trabajo de Goldin. Al respecto, Manuel Segade menciona:

Aunque fuese una opción orgánica, los artistas de la escena de Boston, y más tarde del *downtown* neoyorkino, colaboraron en una puesta en circulación de nuevos modos de subjetividad sin precedentes, nacidos de la existencia de un *contrapúblico*, de un discurso paralelo subalterno que un colectivo o comunidad desarrolla para formular interpretaciones contrapuestas de sus identidades, intereses y necesidades.<sup>219</sup>

---

intimacy. We are bonded not by blood or place, but by a similar morality, the need to live fully and for the moment, a disbelief in the future, a similar respect for honesty, a need to push limits, and a common history”.

<sup>219</sup> SEGADE, Manuel (ed.). *Familiar...* ob. cit., p. 14.

Estos discursos se construyen sobre la base de la naturalidad con que Goldin fotografía. Ella es parte de la escena, testigo pero también actor. La artista declara: “fotografio directamente de mi vida”,<sup>220</sup> así sus fotografías funcionan como documento, pues como ella menciona, no construye ficciones. De este modo, aunque sus personajes y ella misma en diversas ocasiones se muestren “posando” para la cámara, sus imágenes se pueden seguir considerando un registro, un documento relacionado con la verdad.

Por mencionar un ejemplo, ante la imagen en que aparece la propia artista en un primer plano con los ojos amoratados después de un mes de haber recibido una paliza por parte de su compañero sentimental, es evidente que



Figura 30. Nan Goldin. *Nan one month after being battered*, 1984. De la serie *The Ballad of Sexual Dependency*, 1971-1985.

---

<sup>220</sup> LEHMANN, Ulrique. “Nan Goldin... ob. cit., p. 156.

estamos frente a un documento (ver Figura 30). Como menciona Irene Ballester al respecto de esta imagen de la serie:

Con esta fotografía, se reafirmaba como fotógrafa documentalista, no solo de sus amigos, sino también de su vida al mostrarnos una huellas de la agresión que no iban a permanecer ocultas, sino que iban a ser públicas.<sup>221</sup>

La imagen fue tomada en 1984, y la titula *Nan one month after being battered*. Desde el título, lejano a cualquier poética y más cercano a la descripción de la imagen, nos acerca como espectadores a un escenario íntimo, violento y frecuentemente silenciado. Aunque, como hemos señalado antes, Goldin desarrolla un discurso visual de su propia vida también a partir de las imágenes de los otros, estas fotografías siguen siendo sobre ella,



Figura 31. Nan Goldin. *Roommates in bed*. New York City, 1980. De la serie *The Ballad of Sexual Dependency*, 1971-1985.

<sup>221</sup> BALLESTER BUIGUES, Irene. *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Somonte; Cenero; Guijón; Asturias: Trea, 2012, p. 261.

evidentemente autobiográficas, pues como señala: “No selecciono a los otros para fotografiarlos: fotografío mi vida”.<sup>222</sup> Así, el registro de sus propias vivencias se extiende al círculo más cercano de su vida, su entorno inmediato, y lo registra una y otra vez en una especie de ritual en el que a partir de la persistencia se conforma una historia visual de su vida.

La proximidad hacia las personas que aparecen en sus fotografías, no sólo se manifiesta a partir de la documentación de momentos íntimos como el representado en la figura 31, en el que la sexualidad es explícita y ocurre en la privacidad limitada por una habitación de un apartamento o de un hotel. Sino que la intimidad también la representa a través de retratos en exteriores o incluso en los detalles que se perciben en una habitación con una cama vacía (figuras 32 y 33). En ese sentido, Goldin expone el cuerpo y el sexo desde una

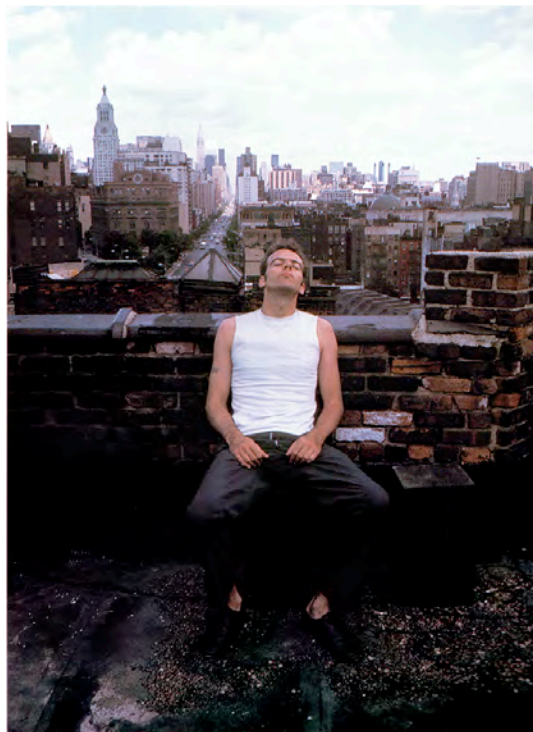


Figura 32. Nan Goldin. *Brian on the Bowery roof, New York City, 1982*. De la serie *The Ballad of Sexual Dependency, 1971-1985*.

---

<sup>222</sup> GOLDIN, Nan. *The Ballad of...* ob. cit., p. 6.





Figura 33. Nan Goldin. *Empty beds*, Boston, 1979. De la serie *The Ballad of Sexual Dependency*, 1971-1985.

posición que invita a reflexionar sobre la práctica sexual libre y desinhibida, como una acción natural de la dinámicas cotidianas, en la que por medio de la imagen logra conducir al espectador hacia una posición de reflexión sobre el cuerpo y sobre los límites morales de lo que se puede hacer público. Como menciona Meri Torras, “los cuerpos que transitan por algunas propuestas artísticas sacuden poderosamente la percepción nuestro ser-en-el-mundo”.<sup>223</sup> Es quizá este transitar de cuerpos de Goldin lo que promueve en su obra una noción de transgresión.

Por otra parte y en relación al nivel de complicidad entre los personajes de las imágenes y la fotógrafa, aunque en sus fotografías aparecen sus amigos alcohólicos, drogadictos o prostitutas, sus imágenes son, como menciona

---

<sup>223</sup> TORRAS, Meri. “El delito del cuerpo”, en TORRAS, Meri (ed.). *Cuerpo e Identidad I*. Barcelona: Edicions Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 27.

Ulrike Lehmann: “tanto una crónica como un homenaje cariñoso, con todos sus defectos, al caleidoscopio de la vida y la muerte”.<sup>224</sup>

Esta forma de documentar lo inmediato y lo íntimo como una forma de homenaje defectuoso al que se refiere Lehmann, se refleja también en otro personaje de este periodo: Larry Clark, a quien se le suele asociar con la denominada Escuela de Boston.<sup>225</sup>

Entre 1963 y 1971 desarrolla la serie llamada *Tulsa*, el nombre de su pueblo natal en Oklahoma. En esta serie aborda el uso de drogas, la violencia y las conductas sexuales de su círculo más cercano de amigos. Si bien, la obra de Clark también documenta la vida de su círculo más cercano, su lenguaje fotográfico es aún más crudo que el Goldin. Las escenas que documenta, siempre con fotografía blanco y negro, a diferencia del uso del color en Goldin, exhiben desde muy cerca, sin ningún reparo o distancia moral, a un grupo de jóvenes que experimenta su vida al límite. Clark es consciente de la frágil línea entre lo cotidiano y el exceso, y lo registra con gran honestidad. Heridas con arma de fuego, acercamientos extremos en el brazo que se inyecta heroína, sexo entre grupos de jóvenes, espacios de decadencia, son algunas de las escenas que registra Clark, la vida de su grupo, de su tribu, de lo que tiene más cercano a su vida.

---

<sup>224</sup> LEHMANN, Ulrike. “Nan Goldin... ob. cit., p. 156.

<sup>225</sup> La Escuela de Boston fue llamada así por agrupar a una serie de fotógrafos que trabajaron con líneas similares de producción. Los artistas asociados a ella se han agrupado en dos cuerpos. Como lo señala Manuel Segade, el grupo conocido como *The Boston five*: Nan Goldin, Philip-Lorca di Corcia, Mark Morrisroe, Jack Pierson y David Armstrong y, el segundo grupo formado por: Taboo!, Gail Thacker, Shellburne Thurber, los Starn Twins, Kathleen White y otros dos nombres reconocidos internacionalmente: Larry Clark y Diane Arbus. En SEGADE, Manuel. *Familiar Feelings...* op.cit.

Por otra parte, es importante señalar que la misma Nan Goldin ha señalado en repetidas ocasiones que denominar así a ese grupo de artista es un error que se ha venido arrastrando, pues es el resultado de una broma de mal gusto que ella misma hizo a Lia Gangitano cuando se empezó a trabajar en la exposición titulada *Boston School*, en el ICA de Boston en 1995.



Figura 34. Larry Clark. *Accidental Gunshot Wound*, 1971. De la serie *Tulsa*.

En esta exhibición de la privacidad de Clark (y de otros autores que veremos más adelante), y sobre todo entendiéndola como una serie que desarrolla a lo largo de años en los que muestra una y otra vez su intimidad, podemos hacer referencia a lo que Gérard Vincent alude en su texto *Una historia del secreto*, cuando señala que abordar el estudio de la vida privada:

Equivale a subrayar previamente el tempo diferencial de los niveles de existencia social [...]. La historia de la vida privada en la que la existencia se desarrolla según un ritmo ahistórico, acrónico, es una historia hecha de repeticiones, de falsas innovaciones que en realidad no son más que avatares, miedo a la muerte, difíciles relaciones con el cuerpo, insatisfacción sexual, obsesión por el dinero, inmensa zona de estabilidad, área de lo trágico, donde

perdura la dificultad de ser, interrumpida por algunos momentos –a veces eufóricos– de alegría.<sup>226</sup>

La transición de estados emocionales en las imágenes de Clark, no sólo teje relaciones entre los personajes que retrata sino que introduce al espectador en escenas que pertenecen a lo que Gérard Vincent denomina como *indécible*, lo que el código social condena al silencio, por quizá ser considerado deplorable, vergonzoso o inmoral. Es esta línea que se cruza constantemente lo que promueve la obra de autores como Nan Goldin y Larry Clark, la que sale del canon establecido, pues no pertenece a lo “moral”, a la tradicional defensa de lo privado.

En su estilo fotográfico es posible localizar algunas claves que nos dirigen al lenguaje tradicional-documentalista del momento histórico en el que fue creado y, que lo relacionan con lo que posteriormente desarrollaría Goldin: el uso de la película blanco y negro, los altos contrastes, el constante sentido de instante imprevisto, lo no planeado, lo accidental, la presencia de personajes y no de actores, la imagen fotográfica como testigo o la ausencia de la simulación, son algunas de esas claves. Con su obra, se entra en el terreno complicado de la veracidad de la imagen mediada por la relación del fotógrafo con el sujeto fotografiado.

Todos estos aspectos a excepción del uso del blanco y negro, se reconocen también en la obra de Nan Goldin, pero además, en su caso, se suman las referencias hacia el espacio interior en el que vive junto a sus amigos; la persistencia en representar el sentido de caos, el amor y la dependencia dentro de sus relaciones amorosas; así como el sexo de los otros, los suyos.

---

<sup>226</sup> VINCENT, Gérard. “¿Una historia del secreto?”, en ARIÈS, Philippe y DUBY, George (eds.). *Historia de la vida privada*. Tomo 5, *De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días*. Madrid: Taurus, 2001, p. 138.



Si bien, el trabajo fotográfico de Larry Clark antecedió por unos cuantos años a la producción de Nan Goldin, ha sido la obra de ella la que ha definido un antes y un después en el modo de exhibir la privacidad. En esta investigación hemos utilizado su figura como punto de partida, por que además de sentar los códigos visuales sobre el modo de exponer lo íntimo, lo realizó desde una perspectiva personal sobre su tribu, sobre su familia elegida y logró, desde su posición como artista, evidenciar otros modos de comprender la dinámica de la intimidad en relación a la familia y a las emociones.

Así, en este apartado dedicado reconocer el vínculo entre la fotografía realizada desde la documentación y su relación con las narrativas de la vida privada, se han apuntado las características generales de la producción de Nan Goldin que la sitúan como el antecedente más relevante para el análisis de obra de los artistas contemporáneos que trabajan el tema de la familia desde una posición personal. Para ello, en el siguiente capítulo presentamos las consideraciones que nos servirán para comprender tanto la selección de los artistas que conforman el grupo de estudio como, el modo de aproximación a su análisis.



# CAPÍTULO 3

---

## Consideraciones previas a la categorización.

---

Después de revisar los conceptos básicos sobre privacidad, intimidad, lo público y lo privado, así como haber realizado un breve recorrido sobre los antecedentes de la representación de la familia en la pintura y la fotografía, en este capítulo precisaremos el modo en que se desarrolla la categorización que proponemos como la parte central de esta investigación, para lo cual desarrollaremos los criterios que hemos determinado para realizar la selección de artistas y el análisis de su obra fotográfica.

Aunque ya lo hemos tratado antes, volvemos a señalar aquí la delimitación temporal por un lado y la delimitación desde el modo de creación por el otro. En relación al periodo histórico que trabajaremos, como el mismo título de la tesis lo señala, será el año 1986 nuestro punto de partida. En ese año, Nan Goldin publica *The Ballad of Sexual Dependency*, una obra que, como vimos, es considerada una pieza clave para indicar un antes y un después en el modo de exhibir la vida privada. Un año antes el proyecto fue expuesto en la *Whitney Biennial* en Nueva York, momento que marcó un primer interés por parte de una institución de alto prestigio en mostrar la obra de Goldin. Como menciona Charlotte Cotton,

La fotografía que tuvo la más directa y obvia influencia en la fotografía de la vida privada fue Nan Goldin (n. 1953). Su exploración de treinta años (y aún en proceso) sobre su 'familia elegida' de amigos y amantes, no solo es una crónica de las narrativas de su círculo íntimo, sino también, en distintos sentidos, establece el estándar sobre cómo juzgar las fotografías de la vida íntima y a sus creadores.<sup>227</sup>

Goldin produjo su célebre obra en un momento y una geografía que parecía estar esperando este tipo de confrontación entre lo que debe y puede exhibirse. El discurso visual que genera Goldin, responde a una posición de la autora desde la que es posible generar una dinámica de intercambio de valores. Al exhibir su intimidad, la vida de su llamada *familia de elección*, los excesos, la muerte, el dolor o la fiesta, está generando un espacio de visibilidad al grupo o colectivo que pertenece, cuestionando una norma no escrita sobre lo que es aceptable exhibir. De ahí que la publicación de *The Ballad of Sexual*

---

<sup>227</sup> COTTON, Charlotte. *The photograph...* ob. cit., p. 138. Trad. de: "The photographer who has had the most direct and obvious influence on the photography of intimate lives is the American Nan Goldin (b. 1953). Her thirty-year and continuing) exploration of her selected 'family' of friends and lovers not only chronicles the narratives of her circle but also, in a number of ways, sets the standard by which intimate photography and its creators are judged".

*Dependency*, sea nuestro primer referente. Como menciona Manuel Segade, la obra de Goldin incidió en colaborar a “una puesta en circulación de nuevos modos de subjetividad sin precedentes”.<sup>228</sup> Aunque la obra de Goldin fue publicada en 1986, fue unos años más adelante, hacia los inicios de los años noventa, cuando “su obra obtuvo una verdadera difusión en el mundo del arte”.<sup>229</sup> Partiendo desde ese año, hemos comenzado un viaje que lleva a la localización de autores que, hasta nuestros días, siguen produciendo nuevas formas de exhibir la vida privada-familiar. En este viaje localizamos múltiples modos de extender su visibilidad, pero partiendo siempre de la premisa heredada por Goldin, en la que la vida privada-familiar y su traslado al ámbito de lo público es el común denominador de todos los autores. Es por todo lo anterior, que hemos decidido tomar ese año como un punto de partida temporal, para cerrar el campo de selección de autores en el 2016. De tal manera que en esta selección podrán estar incluidos tanto artistas con una fuerte presencia lograda a través de los años, así como creadores jóvenes que apenas se inician en la esfera del arte.

Por otra parte, hemos de señalar aquí la delimitación utilizada sobre el modo de creación. En este punto lo primero que hay que decir (aunque lo hemos tratado en los capítulos anteriores) es que los artistas que conforman la categorización propuesta, son siempre autores que tratan el tema de la familia en primera persona. Es decir, hemos dejado fuera de los alcances de esta investigación, la obra de artistas que abordan desde la mirada externa, desde lo ajeno, la vida de los otros, para centrarnos en la producción fotográfica que se basa en la vida personal y familiar de sus autores.

---

<sup>228</sup> SEGADÉ, Manuel (ed.). *Familiar feelings...* ob. cit., p. 14.

<sup>229</sup> COTTON, Charlotte. *The photograph...* ob. cit., p. 138.

Partiendo entonces de una delimitación temporal localizada entre 1986 y 2016, y señalando la posición del autor desde una narración de su vida en primera persona, procedemos a indicar otras consideraciones importantes que han dado forma a la categorización que presentamos.

## 3.1 Modo de aproximación a la obra fotográfica

Como se ha dicho, en la categorización que proponemos buscamos identificar la fotografía familiar que rebasa los límites de lo privado para exhibirse en el contexto público de la esfera del arte contemporáneo. Si resumimos los modos de exhibición de la familia, hemos localizado que la práctica artística retoma y reproduce varios de los modos de representación practicados en el ámbito familiar tradicional, en el que las imágenes de familia cumplen con la función de componer un álbum familiar. Es decir, en la práctica contemporánea se siguen repitiendo distintos modelos de representación de la familia, que van desde la reproducción de esquemas compositivos, con poses que recuerdan a las fotografías de estudio del siglo XIX o el espacio formal del hogar como telón de fondo, y también con lo referente a los momentos o actitudes con las que se representa la familia, como la familia feliz, las imágenes de vacaciones, la acumulación de momentos de la vida cotidiana o de la idea de unión familiar. Pero también hemos localizado lo opuesto, es decir, las narrativas de vida que confrontan desde una posición crítica las imágenes tradicionales.

En lo concerniente al uso del espacio, encontraremos que el escenario en el que se representa la familia ha cambiado. Por ser la familia del artista la protagonista en las imágenes, la vivienda familiar se ha convertido en el principal espacio en el que se desarrollan los proyectos. Las habitaciones, la cocina, el baño, el salón o el jardín, sustituyen al estudio fotográfico. Pero también encontramos que el espacio exterior, aquél en el que los límites de la

privacidad están menos controlados —como el barrio, los paisajes urbanos, suburbanos o rurales— también se convierten en escenarios para la narración de las historias familiares.

Por otra parte, la pose se ha (por así decirlo) relajado. La cercanía con el autor de la imagen es un factor decisivo: ya no es un extraño quien presencia un momento íntimo, es la propia mirada del artista hacia sus familiares la que establece la relación cámara-sujeto. En este sentido, hemos determinado que la relación entre los personajes retratados y la cámara (sin olvidar que es el artista y miembro de la familia quien está detrás) es otro de los factores a revisar en las imágenes que presentamos. El modo en que el fotógrafo dirige la escena, es decir, el grado de escenificación de la imagen, tiene un gran sentido en el fin último de la *narrativa de vida* que se exhibe. Encontraremos así, proyectos fotográficos con altos niveles de escenificación, en los que tanto el lugar de la toma, como la pose, el manejo de la luz y el momento representado responden a una manipulación o dirección evidente realizada por el artista; pero también localizaremos lo opuesto, cuando la cámara prácticamente “desaparece” de la escena y el fotógrafo funge, como un testigo “invisible” que presencia, documenta y registra un momento determinado de la vida familiar.

En relación a los momentos o actitudes, hemos de señalar que también se ha dado un gran cambio en lo que se desea exhibir de la familia. Por una parte, presentaremos algunos autores que muestran momentos cotidianos, estructuras tradicionales de familia, momentos de armonía o imágenes que recuerdan más a los temas que son recurrentes en todo álbum familiar. Pero también localizaremos algunas voces que han dejado de sentir vergüenza o pudor para mostrar momentos o situaciones que exhiben estados de crisis, caos, desorden, odio, abandono, enfermedad, muerte o sexualidad, por mencionar algunos temas que difícilmente se localizan en álbumes familiares. Son proyectos fotográficos que recogen otras *narrativas de vida*, más relacionadas con reflexiones del artista, en las que predomina una mirada crítica a los esquemas

tradicionales de la familia. De ahí la importancia de subrayar el papel del artista en la exhibición de la vida privada, pues es la esfera del arte un espacio que permite dialogar con narrativas distintas sobre la familia, y a la vez aporta visibilidad a otros modelos, dinámicas y modos de entenderlas.

Consideramos necesario en este punto, señalar una vez más por qué esta investigación rebasa el estudio de la fotografía de familia desde la perspectiva del álbum fotográfico y también desde la clasificación de trabajo autobiográfico. En relación al primer aspecto, hemos localizado una gran cantidad de proyectos fotográficos que salen completamente de la clasificación de álbum familiar, ya sea por su estructura física (en primer lugar y por ser lo más fácil de identificar) y sobre todo por el contenido de las imágenes, que a nivel de narración de ninguna manera se podrían entender como álbumes familiares. Mencionemos, por ejemplo, los proyectos que describen la enfermedad de un familiar. Desde esa posición es evidente que el álbum de familia tiene una función que se aleja de lo que este tipo de proyectos desean comunicar. Dicho lo anterior, debemos reconocer también que en la categorización que presentamos hemos localizado proyectos que retoman la estructura del álbum tradicional o bien, que realizan algún tipo de intervención, clasificación o reconstrucción a partir de imágenes antiguas con el objetivo de generar nuevas narrativas. Sin embargo, reiteremos que el álbum de familia tiene poca presencia como estructura física, es decir, como un libro que se hojea y en el que están contenidas las fotografías ordenadas más o menos cronológicamente.

En relación al tema de lo autobiográfico, traemos a esta instancia nuevamente lo que mencionamos en el segundo capítulo de esta investigación. Si bien, lo autobiográfico remite a la intimidad, mantiene al mismo tiempo una fuerte conexión con el hecho de la verdad, con la documentación y narración de una vida en primera persona en la que la verdad se posiciona como un valor inherente a la autobiografía. Sin embargo, como veremos, no todo lo que se



reflexiona fotográficamente sobre la familia, tiene que ver con una verdad. Así, recordamos una vez más, que preferimos utilizar el término de *narrativas de vida* propuesto por Sidonie Smith y Julia Watson, y sumarle en su caso, el contexto social en el que suceden: *narrativas de vida familiar*. Como toda narración, ésta goza de la libertad de contener verdades, ficciones, críticas, y cualquier otra posición desde la que el artista prefiera mostrar una parte de su vida privada. En la selección de autores que presentamos localizamos estas variaciones, en las que se suman otras formas de abordar el tema de la familia, como confrontar con humor o sátira las relaciones normativas familiares, o hacer narrar por medio de una serie de imágenes la fallida relación con un miembro de la familia, un divorcio o la dinámica festiva de una gran familia extendida. También localizaremos familias inventadas, relaciones que no existen o que se hacen existir gracias a la fotografía como una forma de validación de las relaciones familiares: si un artista produce sus propias fotografías de familia, entonces no habrá duda de que tal familia sea real.

Partiendo de lo que hasta aquí hemos pronunciado, llegamos a este cuestionamiento: ¿Cómo se van a leer las imágenes del archivo que aquí presentamos? El primer acercamiento se hará a partir del discurso. Por eso hemos propuesto una categorización sobre los modos de exhibir las distintas dinámicas familiares y todo aquello que gira en torno a reflexiones sobre la familia, llegando así a definir seis temas:

1. El diario convivir y los cuestionamientos sobre la estructura tradicional de la familia.
2. Conformación de recuerdos y evocaciones familiares.
3. Visiones desde la maternidad y la paternidad.
4. El cuerpo enfermo y el paso del tiempo en la historia familiar.
5. El sexo y el amor.

## 6. Los espacios de la familia: de la casa a la región.

Cada una de estas temáticas se desglosan a su vez en distintas categorías, en las que hemos intentado organizar el material fotográfico. En este punto es importante recordar lo que habíamos hablado antes sobre la dificultad de atribuir un género o una etiqueta a una imagen fotográfica, pues como recuerda Jean-Marie Schaeffer, una fotografía puede cumplir varias funciones, haber sido realizada con distintas técnicas fotográficas y con el paso del tiempo, haber cambiado una y otra vez de plataforma de exhibición,<sup>230</sup> por lo que también podemos comprender la presente categorización como una propuesta relativamente elástica, en la que una obra pudiera ser incluida en más de una categoría y hacer posible así otras lecturas. Aún así, hemos decidido una categoría u otra según la función que hemos considerado más importante en esa obra y que funcionara mejor para ejemplificar determinado tipo de discursos.

Insistimos en que será el discurso del artista, la temática que aborde o la *narrativa de vida* lo que guiará la aproximación a las obras. No hemos querido realizar una categorización que hiciera referencia a la técnica fotográfica o a los modos de traslado de lo privado a lo público,<sup>231</sup> sino que hemos considerado que es el propio discurso del artista —aquél que ha decidido hacer pública una parte de su vida privada— lo que nos interesa.

Por otra parte, es importante señalar que la articulación de un discurso fotográfico se genera a partir de una serie de imágenes, es decir, son proyectos

---

<sup>230</sup> La autora subraya la inevitable posibilidad de variar una definición o clasificación fotográfica en términos de género, pues éste será condicionado según la institución los individuos, la época o el lugar en el que se *lea* una imagen. SCHAEFFER, Jean-Marie. “La fotografía... ob. cit., pp. 16-18.

<sup>231</sup> Ya que esto hubiera resultado en una aproximación muy reducida a la obra fotográfica y lo que aquí buscamos es acercarnos a los discursos fotográficos sobre la familia en la fotografía contemporánea.

realizados por los artistas a lo largo de periodos cortos o de décadas, que están conformados por un conjunto de imágenes más o menos numeroso. En otras palabras, en la categorización de las *narrativas de vida* que presentamos aquí, siempre se mostrará la obra fotográfica por medio de un cuerpo de imágenes. No se han localizado fotografías aisladas, sino sólo proyectos concebidos como series por los propios artistas. Como menciona Augusto Pieroni, “Las imágenes fotográficas, aunque a veces se las arreglan para vivir solas, tienen más vida cuando se conforman como una serie. Series, secuencias, establecidas con continuidad”.<sup>232</sup> También, en el mismo sentido de la construcción de series, cabe señalar que la práctica más común en la conformación de la imágenes de familia, es precisamente a partir de una serie, materializada a través del álbum fotográfico. Como menciona Annette Kuhn:

Las fotos familiares suelen utilizarse —enseñarse, comentarse— en series: las imágenes se muestran una tras otra, en una selección y un orden tan llenos de significado como las propias fotografías. El conjunto, la serie, construye un relato familiar que en algunos sentidos sigue una narrativa clásica, lineal, cronológica, aunque sus repeticiones cíclicas de momentos clave —nacimientos, bautizos, bodas, vacaciones (muertes, aunque no en mi cultura)— son más características de la forma narrativa abierta del culebrón que del desenlace cerrado de la narrativa clásica. Durante el proceso de usar —producir, seleccionar, ordenar, mostrar— fotografías, la familia se va construyendo a sí misma.<sup>233</sup>

De ahí, que quizá sea el formato de serie fotográfica y no la imagen individual el medio natural en el que mejor se puede exhibir y consumir las fotografías de familia.

---

<sup>232</sup> PIERONI, Augusto. *Leggere la fotografia. Osservazione e analisi delle immagini fotografiche*. Roma: Edup, 2012, p. 38. Trad. de: “Le immagini fotografiche, che pure a volte riescono a vivere da sole, sono molto più vive quando vengono inserite in serie. Serie, sequenze, insieme dotati di continuità”.

<sup>233</sup> KUHN, Annette. “Otra mirada a *Family Secrets*”, en VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia...* ob. cit., p. 111.

A partir de la temática representada en las series fotográficas, hemos desarrollado un modelo desde el cual realizaremos el análisis de la obra, el cual se ha dividido en distintas secciones que se desarrollarán a lo largo del texto dedicado a cada autor y que a su vez se presenta al final de la presente Tesis como una tabla resumen de la obra analizada. En el modelo utilizado se vierte la siguiente información:

1. Nombre del artista
2. Título del proyecto y año de creación
3. Temática o situación representada
4. Escenificación de la toma fotográfica / La pose
5. Presencia del artista en la imagen
6. Personajes retratados
7. Miembro principal de la familia a la que se dedica o hace referencia el proyecto
8. Espacio privado representado
9. Imágenes concebidas originalmente para ser expuestas

La temática o situación representada, como su nombre lo indica, se dedicará a realizar una descripción del proyecto, desde el punto de vista de la situación o el momento que conforma la idea central de la obra. Como lo hemos mencionado antes, trabajaremos con series fotográficas, pero por una razón obvia de espacio, elegiremos una sola imagen o un grupo pequeño de ellas, que habrán sido seleccionadas del resto por significar un ejemplo más claro para su comprensión.

La escenificación y la pose están consideradas como parte importante del discurso visual, pues en ella se traduce la interacción del fotógrafo con los personajes retratados y la complicidad entre los miembros de la familia y el artista. También a través de la pose entenderemos distintos modos de aproximación al retrato, en el que tanto la fotografía de instante como la dirección de los personajes, harán que la imagen cobre un significado determinado. Aunque en la tabla resumen no incluiremos lo relacionado al manejo de la luz o de aspectos más técnicos, sí se señalará en el texto dedicado

a cada autor, siempre y cuando ese aspecto técnico conforme una parte importante de la escenificación y manipulación de la escena por parte del artista.

En lo referente a la presencia del artista en la imagen, hemos decidido incluirlo en el análisis, pues su figura determina en muchas ocasiones, un elemento fundamental en la dinámica familiar que se quiere exponer. En ese sentido, sumamos un efecto más de testimonio de la imagen fotográfica, pues si retomamos la idea de Boris Kossoy, en la que afirma que “La fotografía es un doble testimonio: por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente y por aquello que nos informa acerca de su autor”,<sup>234</sup> concluimos que la presencia del autor en las fotografías de familia, añade otro efecto de testimonio, pues se exhibe además como un elemento clave de la historia de vida familiar que ha decidido hacer pública. Es decir, elige el momento de la vida familiar que ha decidido exhibir (o lo fabrica), construye la imagen (a través de la composición, manejo de luz, posición ética, etc.) y además su persona aparece en la escena para confirmar su protagonismo como creador y como actor de su propia historia. En este sentido, podemos aplicar el modelo que propone Paula Sibilia y que lo define como “autor narrador personaje”,<sup>235</sup> para referirse al triple rol que asume el artista en este tipo de producciones. Además de indicar la presencia o no del artista en la imagen, hemos considerado oportuno nombrar los miembros de la familia que aparecen en la imagen, para así identificar el nexo familiar entre el autor y los personajes. Por otra parte, también hemos considerado importante indicar el miembro principal de la familia a el que se dedica o hace referencia el proyecto, pues en diversas propuestas hemos visto que no siempre aparece

---

<sup>234</sup> KOSOY, Boris. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra, 2014, p. 54.

<sup>235</sup> SIBILIA, Paula. *La intimidad...* ob. cit., p. 45.

este personaje o bien, aunque aparezcan varios miembros de la familia, el proyecto está dedicado a alguno de ellos en particular.

Como lo hemos planteado al inicio de esta investigación, los modelos de familia han variado con el transcurso del tiempo y también los espacios en los que se representa. El espacio que sirve como telón de fondo en las fotografías de familia ha evolucionado con el propio medio y con los cambios sociales, y ahora puede exhibirse tanto el salón de una vivienda —que significa el espacio más social—, o el dormitorio y el baño, espacios entendidos tradicionalmente como lugares de lo íntimo. Y no sólo eso, sino también tanto el orden como el caos del interior doméstico, son exhibidos. También otros espacios fuera de la vivienda sirven de escenarios para narrar las distintas historias familiares, como espacios urbanos o paisajes naturales. En relación a ello, haremos referencia al espacio que se representa en la fotografía, pues nos interesa reconocer cuáles son los espacios del ámbito familiar-íntimo que son expuestos y también los espacios que no corresponden a lo íntimo pero en los que también se despliegan las historias personales narradas en los proyectos.

También señalaremos si la obra fue concebida, o no, desde su origen, con el objetivo de ser expuesta. Esto nos interesa de manera especial, pues hace evidente el modo en que el tránsito de lo privado a lo público se manifiesta en la obra fotográfica y en sus modos de exhibición. Por último, en la tabla resumen, hemos dejado un espacio para las observaciones que hemos considerado importantes incluirlas en la visión general del proyecto.

A su vez, hemos decidido incluir una breve biografía del artista al final de esta Tesis, en la cual se incluye el lugar de nacimiento (y de trabajo, en el caso de haber migrado de su lugar de origen), así como una breve descripción de la trayectoria de cada uno de ellos. Esto con la finalidad de otorgar mayor información de cada autor y comprender mejor su trayectoria.

## 3.2 Criterios para la selección de autores y obra

En el apartado anterior hemos hablado ya de los aspectos que tienen que ver con el contenido de la obra fotográfica y el discurso del artista que lo ha encaminado a su selección. Pero también hemos de mencionar aquí cuál ha sido el camino seguido para la localización de autores.

En primer lugar hacemos referencia a la ubicación geográfica. Aunque ya lo hemos mencionado antes, la selección de autores que presentamos hace referencia a una producción contemporánea y occidental, es decir, nos centramos en el ámbito de América y Europa. Hemos incluido el trabajo de cuarenta y cuatro artistas de diez países diferentes, pero es importante decir que ese número de países se basa en el lugar de nacimiento del artista, aunque la obra de éste y/o su vida se desarrollen en un país distinto.

En cada apartado hemos seleccionado de dos a cinco artistas, de los cuales hemos desarrollado el análisis de sus proyectos. Esta muestra se deriva de una selección mayor que se señala al final de cada apartado y que hemos nombrado como *otras referencias*. Al reunir tanto a los artistas analizados como los que conforman otras referencias, tenemos un total de ciento once artistas de veintiún países diferentes. Los artistas fueron elegidos por representar de manera más evidente las características del apartado al que pertenecen y hemos dejado como referencias el resto de proyectos que también han sido revisados en sus características más generales.

Por otra parte, hacemos mención a las fuentes que nos dirigieron a la localización de autores. Hemos utilizado múltiples recursos, desde catálogos de exposiciones, visitas a las mismas, revisión de textos curatoriales, publicaciones dedicadas al análisis de la fotografía del álbum familiar o a la historia de la fotografía contemporánea, notas periodísticas referentes a exposiciones, webs de arte fotográfico, artistas seleccionados en concursos y

bienales fotográficas, y un largo etcétera. Eso ha dado como resultado una selección de artistas con distintas trayectorias y presencia en la esfera del arte. De tal modo que encontraremos tanto artistas consagrados como artistas emergentes, fotógrafos vivos muy jóvenes y también su opuesto,<sup>236</sup> así como fotógrafos profesionales de ambos tipos de trayectoria que ya han fallecido.

La lista de artistas seleccionados, si bien es amplia, deja fuera la obra de algunos profesionales que, aunque también abordan el tema de la familia desde una posición personal, no cuentan con una apropiada divulgación de su producción, lo que dificulta el acceso a la misma.

### 3.3 Sobre la posición del artista en la exhibición de su privacidad

El objetivo de este trabajo es identificar los distintos discursos sobre la familia que son exhibidos en el ámbito artístico de la fotografía contemporánea occidental, pero para que las imágenes arriben a ese ámbito, es necesario cuestionar lo siguiente: ¿Qué mecanismos de creación son utilizados para trasladar imágenes del ámbito de lo privado al ámbito público?

Como cuestión de base queremos señalar que en el cuerpo final de obra seleccionada localizamos diversas prácticas que intentaremos señalar conforme se describan cada una de los proyectos, pero a manera de un primer acercamiento sobre los procesos de migración de lo privado a lo público, podemos señalar las siguientes prácticas:

---

<sup>236</sup> Por ejemplo, el caso de Isolina Peralta, fotógrafa de Argentina nacida en 1913, que con ciento tres años de vida ha sido seleccionada en la última Bienal de Fotografía en México (2016).



- Las imágenes de familia concebidas originalmente para permanecer en el ámbito de lo familiar/privado y que han sido recuperadas posteriormente por otro miembro de la familia que ha decidido hacerlo público. En esta práctica localizamos la intervención de álbumes familiares, así como su relectura o reinterpretación, desde la perspectiva del artista —y miembro de la familia—. De tal manera que a las imágenes originales de un álbum familiar privado se le podrán sumar nuevas imágenes creadas por el artista o bien, localizamos las imágenes originales que han sido intervenidas físicamente por el artista para generar una nueva lectura. Concebimos algunas de estas prácticas artísticas dentro del llamado trabajo de archivo, con la particularidad que el archivo utilizado como medio de creación es material personal.
- Las imágenes de familia concebidas desde su origen con la intención de ser exhibidas. En estos proyectos, el autor controla cada parte del proceso, desde la conceptualización y la técnica así como la colaboración o complicidad con los miembros de su familia para formar parte de un proyecto que se hará público. Esta será la práctica más común localizada en la selección de obra fotográfica que proponemos.

### 3.3.1 Las plataformas de difusión de lo privado

Al ser los museos y galerías instituciones que normalizan las prácticas artísticas, la exhibición de las imágenes de familia en dichos espacios públicos, simboliza el plano mayor del traslado del ámbito privado al público. Por lo tanto, el traslado que localizamos del álbum concebido en el ámbito familiar y también de los proyectos fotográficos creados originalmente para ser expuestos, encuentran en el museo el mejor espacio para su validación.

En estos espacios “oficiales” los modos de exhibición son múltiples, tanto por la propuesta museográfica del propio espacio como cuando la propuesta de

montaje es también una concepción del artista en el modo de construir su discurso. Encontramos así fotografías recuperadas de álbumes de familia dispuestas en un espacio que difiere completamente de su lectura como un libro para hojear. Las fotografías mutan tanto en su lectura como en su función comunicativa: ahora están en los muros de la galería, ampliadas, intervenidas, recortadas, en una secuencia nueva o sin secuencia alguna, listas para ser concebidas como un todo. Es decir, es el cambio del ámbito en el que se muestran las fotografías, parte fundamental del proceso artístico. Desvelar, hacer evidente algo que era pensado para permanecer en el ámbito de lo privado, es una parte fundamental en la lectura de la obra. O bien, en los proyectos fotográficos en las que todas las imágenes han sido creadas por el artista que las exhibe con la intención inicial de hacerlas formar parte de un discurso artístico y por lo tanto público, la posibilidad de conformar los discursos visuales a partir de la propuesta museográfica es infinita. Desde el formato clásico de fotografías montadas y colocadas organizadamente en los muros del museo, hasta las imágenes en las que el caos de su despliegue en el espacio museístico es también parte de la idea del autor. Impresiones, ampliaciones, combinación de libro de autor con fotografías en muros, uso de video, proyecciones y un largo etcétera, conforman los modos de exhibición en la galería o el museo.

Pero no serán solo estos espacios los lugares que provean visibilidad a un proyecto fotográfico relacionado con la familia. Por el momento histórico en el que nos encontramos, cada vez más el artista busca visibilidad por su propia cuenta y expone sus proyectos en su página web personal o en un blog, para después lograr su inserción en los medios oficiales que lo validen como arte al otorgarle un espacio físico de exhibición. Ese caso lo localizamos con frecuencia no sólo en el ámbito de la fotografía familiar o de la fotografía en general, sino en muchas de las manifestaciones artísticas que tienen la posibilidad de exhibirse en el enorme, confuso y saturado espacio de la web.

En ese sentido, el traslado de lo privado a lo público se puede producir (en una primera apariencia) lentamente, al ser un artista emergente y en el caso de tener poco impacto en términos de visitas a la página web.

Por mencionar sólo un ejemplo, el fotógrafo español Román Yñán, realiza un proyecto publicado en su propia página web que titula *Diarios fotográficos*. El proyecto inicia con las fotografías desde el momento en que nace su primer hijo, en enero de 2009 y que ha continuado hasta el momento en que escribimos estas líneas. Desde esta primer plataforma virtual, su trabajo lentamente ha ido encontrando espacio en distintas galerías, logrando por ejemplo, formar parte del grupo de autores seleccionados en PhotoEspaña 2014.<sup>237</sup>

Como contraparte hacemos mención a la obra fotográfica que también se publica originalmente en la web pero que al ser localizada por un medio que potencializa su difusión, favorece la reproducción exponencial del número de visitas y de lectores del trabajo fotográfico y en resumen, del éxito comercial de un proyecto. Tal es el caso de Natasha Merrith, que generó una página web llamada *Digital Diaries*, en la que exhibía con total desinhibición su vida sexual y que fue descubierta por Eric Kroll, editor de Taschen, para así convertir su obra fotográfica en el primer libro impreso a partir de imágenes publicadas originalmente en Internet, esto en el año 2000.<sup>238</sup>

Encontramos a su vez que independientemente de la trayectoria del artista, es prácticamente una “obligación” para los artistas, contar con una página web con la que hacer presencia en esa gran esfera digital.

Por otra parte, la validación como material artístico no sólo se dará en los espacios tradicionalmente comprendidos como oficiales, sino también en distintas plataformas especializadas en la divulgación de arte fotográfico

---

<sup>237</sup> Véase: <https://diariosfotograficos.com>

<sup>238</sup> Véase: KROLL, Eric. *Digital Diaries. Natasha Merrith*. Köln: Taschen, 2000.

contemporáneo en la web. Por ejemplo, la versión web de la revista británica *Dazed*,<sup>239</sup> (antes llamada *Dazed & Confused*), tiene dentro de sus espacios de divulgación —entre los que se incluyen música, moda, cine, arte y literatura—, un área dedicada sólo a la fotografía artística contemporánea. En ese espacio han tenido difusión artistas emergentes que han encontrado en esta revista digital, una primer plataforma de difusión, pero también se compagina en ese mismo espacio el trabajo de artistas establecidos y con gran trayectoria.<sup>240</sup>

Están también las prácticas que surgen desde la publicación de un libro de autor, ya sea por parte de una editorial reconocida o como una auto publicación. De ello puede derivar, o no, una exposición fotográfica en una galería o un museo.<sup>241</sup>

En resumen, podemos decir que la divulgación de material fotográfico relacionado con lo privado se manifiesta en distintos planos: libros y revistas impresas, presencia en la web y exhibición en espacios oficiales como museos y galerías, y que finalmente siguen siendo los espacios oficiales los que

---

<sup>239</sup> Esta revista está considerada como una de las más influyentes en el ámbito artístico alternativo en Londres. Ver el informe realizado por *Format Magazine*, disponible en <https://goo.gl/l8HnAF>. Acceso 11-05-15.

<sup>240</sup> En el artículo denominado *Do these photos depict what real love looks like?* y que se publica en febrero de 2017, se reúne la obra de artistas de la talla de Nan Goldin y Larry Clark, junto con la obra de ocho artistas emergentes, como el caso de Zackary Drucker y Rhys Ernst. El hilo conductor de la selección de autores, es el tema de la representación del amor en la fotografía contemporánea. Véase: COOP, Elizabeth y ASHLEIGH, Kane. “Do these photos depict what real love looks like?”. *Dazed Digital* (marzo de 2017). Disponible en: <https://goo.gl/WckXJz>. Acceso 06-03-17.

<sup>241</sup> Como veremos más adelante en el caso de la fotógrafa Ana Casas, que concibe su proyecto *Kindervunsch* como un libro de manufactura impecable producido por Taschen en el año 2013 y que es seguida por una serie de exposiciones individuales en espacios reconocidos de España, México y Bélgica, además de variadas exposiciones colectivas alrededor del mundo. Y en contraste, la obra de Martín Rueda, que en el año 2013 realizó una auto publicación titulada *La vida corta*, concebida como libro (que se puede comprar en librerías especializadas de fotografía en España, como La Fábrica en Madrid) y que el mismo artista ha manifestado en una entrevista personal, no tener la intención de ser exhibida como exposición fotográfica. Ambos autores tienen a su vez los proyectos disponibles en sus páginas web personales.

definen la trayectoria de un artista y consagran como arte las temáticas que se albergan en sus muros.

## 3.4 Sobre la técnica fotográfica en las fotografías de familia

### 3.4.1 El error como elección estética

En ocasiones, la perfección en la técnica fotográfica parece quedar fuera de los objetivos estéticos en la fotografía de familia. Una buena parte de las imágenes que conforman la obra de fotógrafos que aquí presentamos (sean artistas consagrados o emergentes), poseen características estéticas que podrían ser consideradas como errores o fallas en la técnica fotográfica. Por otra parte, también encontramos obras cuyos autores han elegido una técnica, por así decirlo, más purista. Sin embargo, será muy común encontrar a lo largo de la obra seleccionada, imágenes desenfocadas, un “golpe” de flash que llena de luz la imagen, colores sobre saturados y también lo inverso, angulaciones extremas en las que sale de cuadro una parte que podría considerarse importante en la imagen, y un largo etcétera. En la fotografía de lo familiar, como menciona Charlotte Cotton, los errores o la estética de la fotografía no artística, parecieran ser empleados como un medio para transmitir una experiencia de intimidad al usuario que consume las imágenes.<sup>242</sup> Es decir, el artista que trabaja con el tema de la familia, en numerosas ocasiones se apropia de un lenguaje estético que pertenece al ámbito de lo privado y doméstico —y por lo tanto *amateur*— y es precisamente en el traslado a la esfera del arte (y por lo tanto a lo público) en el que esa estética cobra un efecto mayor de desvelar la vida privada de sus autores.

---

<sup>242</sup> COTTON, Charlotte. *The photograph...* ob. cit., pp. 137-138.

Así como el efecto de error puede ser utilizado como una forma de creación, también éste puede presentarse por la naturaleza de las imágenes recicladas que conforman un proyecto. Como mencionamos antes, una práctica común en el tipo de producción fotográfica que nos compete, es el de la práctica de archivo. Es decir, el artista recupera el álbum de familia y realiza distintas lecturas, apropiaciones y reinterpretaciones. En esta recuperación, surge la presencia de fotografías realizadas con una técnica fotográfica pobre, pues han sido extraídas de su función original —doméstica— en la que los errores o limitaciones de la técnica ni siquiera son considerados como problema para incluirlos en el álbum de familia o proyecto. Es decir, en estas imágenes prima la función emocional sobre la función estética, pues como apunta Bourdieu:

La fabricación y la contemplación de la fotografía de familia suponen la puesta entre paréntesis de todo juicio estético, puesto que el carácter sagrado del objeto y la relación sacralizante que el fotógrafo mantiene con él bastan para justificar, incondicionalmente, la existencia de una imagen que no quiere expresar, en definitiva, sino la exaltación de su objeto y que logra su perfección cuando cumple perfectamente esta función.<sup>243</sup>

En definitiva, el error o la imperfección estética según Cotton y Bourdieu, podrán estar presentes en las imágenes, como un valor inherente a la propia naturaleza de la fotografía de familia.

#### 3.4.2 De la fotografía directa a la manipulación digital

La fotografía directa, entendida desde su más estricta definición, se refiere a las imágenes en las que por medio de un perfecto dominio de la técnica fotográfica, se imprimen en la imagen ciertas cualidades estéticas que la

---

<sup>243</sup> BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio...* ob. cit., p. 156.

definen como fotografía “pura”. Según Beaumont Newhall, estas imágenes no permiten una manipulación que la haga parecer menos fotografía y más pintura,<sup>244</sup> ni durante la toma fotográfica ni durante su proceso de impresión. Esto da lugar a imágenes en las que se saca todo el partido a lo que el aparato fotográfico dispone.

Por la disposición del encuadre, un correcto enfoque, el uso de la profundidad de campo para enfatizar elementos de la escena o la correcta exposición de la luz y su relación con los tiempos de exposición, se podría afirmar que la fotografía directa utiliza el medio fotográfico desde una posición bastante conservadora, en la que el cuidado de la técnica es un elemento de gran valor.

En las fotografías que presentamos aquí, descubrimos esta posición estética, pero también localizamos la manipulación técnica como parte del discurso visual. Algunos fotógrafos utilizan con una intención clara, la estética del error que mencionamos antes, pero también hay otros autores que hacen manipulaciones sobre el propio objeto fotográfico, realizando recortes, anulando personajes, aplicando efectos digitales realizados en un momento de post-producción o sumando al uso de la imagen fotográfica otros recursos para conformar la *narración de vida* (como textos testimoniales que acompañan las fotografías impresas, o la voz en *off* que funciona como texto en uno de los proyectos aquí presentados).<sup>245</sup> En este punto, es importante señalar que el lenguaje que predomina en los proyectos fotográficos que revisamos, es el de la fotografía directa.

---

<sup>244</sup> NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* ob. cit., pp. 167-168.

<sup>245</sup> Ver el proyecto fotográfico de Pedro Meyer que analizamos en el siguiente capítulo.

### 3.4.3 Impresión, formatos y soportes fotográficos

También debemos señalar las diferentes técnicas en relación al soporte fotográfico utilizado. Debido al periodo temporal que abarcamos en el que la fotografía ha evolucionado vertiginosamente de lo analógico a lo digital, encontraremos proyectos que fueron concebidos desde la fotografía analógica y también desde la fotografía digital. En el primer caso las imágenes fueron realizadas con película fotográfica tanto en color como en blanco y negro, o también en soporte polaroid. Desde esa matriz se realizaron copias con la técnica de impresión de plata sobre gelatina o impresión cromógena, pero al mismo tiempo hemos localizado copias más recientes de las mismas imágenes que han sido digitalizadas y después impresas con tinta de pigmentos sobre papel o proyectadas desde ordenadores. En el caso de las fotografías realizadas en una matriz digital, la técnica de impresión de las copias también puede presentarse en múltiples técnicas, formatos y soportes, siendo la más común el de la impresión de tinta de pigmentos sobre papel.<sup>246</sup>

En el análisis de los proyectos se hará referencia a la técnica sólo en aquéllos que casos que ésta signifique una parte importante de la obra o de su presencia en una colección. Esto debido a que la gran mayoría de los autores, trabajan con múltiples formatos en las exposiciones físicas de sus imágenes, es decir, la idea de la copia única, de una pieza irrepetible, no la hemos localizado. Todo lo contrario, es posible que una misma imagen exista en distintas colecciones, esté impresa en distintos formatos o quizá ni siquiera esté impresa y su acceso sea siempre a través de medios digitales. También

---

<sup>246</sup> El Proyecto de Norma Mexicana de 2015, establece los lineamientos para la catalogación de documentos fotográficos, con los siguientes criterios para la definición de las técnicas fotográficas del periodo que estaremos revisando. Impresiones blanco y negro formadas por plata: impresión de plata sobre gelatina. Impresiones en color: impresión por revelado substractivo o impresión cromógena. Impresiones a partir de una matriz digital: impresión electrográfica, impresión de tinta de pigmentos, impresión térmica e impresión cromógena. PROY-NMX-R-SCFI-2015, disponible en: Centro de la Imagen. *Seminario de Imagen y Documentación*: <https://goo.gl/gzld3z>. Acceso 06-03-17.



puede ocurrir que sólo aparezcan impresas cuando han sido publicadas en un libro o revista. Además, en gran parte de los proyectos, cuando se visita la obra en la página web de los artistas, es prácticamente nula la referencia hacia la técnica fotográfica en relación a la matriz o al soporte. Esto quizá es un reflejo del modo en que las imágenes fotográficas circulan en el momento histórico que vivimos. Por todo lo anterior, hemos considerado que la descripción de la técnica fotográfica resulta un elemento que no incide de manera importante para el análisis que nos interesa desarrollar aquí, que se apoya sobre todo en lo concerniente a la temática abordada por el artista.

#### 3.4.4 Imagen de instante y escenificaciones

En las fotografías de familia que forman parte de esta investigación encontramos tres formas de entender el momento representado. Uno es el que está altamente manipulado por el fotógrafo, otro en el que éste parece funcionar como un mero testigo de una escena y el tercero, que es un punto intermedio entre los dos anteriores.

En el primer caso, las fotografías son el resultado de una meticulosa orquestación por parte del fotógrafo. Éste decide todo lo que forma parte de la escena: la pose (que responderá a los convencionalismos del retrato de familia),<sup>247</sup> vestuario y gestualidad de los personajes. También decide los elementos de la escenografía que funcionan de fondo, como la disposición de los muebles, el tipo y la orientación de la luz, la atmósfera del espacio o la elección de una locación en exterior. Asimismo incide sobre la paleta

---

<sup>247</sup> Ver: BOURDIEU, Pierre. *Un arte...* ob. cit. p. 146. “El convencionalismo de la actitud que se asume para una fotografía remite, al parecer, al estilo de relaciones sociales favorecidas por una sociedad jerarquizada y estática, en la que el linaje y la 'casa' tienen más realidad que los individuos particulares, definidos ante todo por sus relaciones de pertenencia, en las que las reglas sociales de conducta y el código moral son más manifiestos que los sentimientos, las voluntades o los pensamientos de los sujetos singulares”.

cromática de la escena, manipula y define los tonos, colores y texturas que deberán formar parte de la imagen. El artista también define la mirada de los personajes, que en muchas ocasiones aparecen posando directamente a la cámara o bien, fingen bajo las órdenes del autor, estar participando de un momento espontáneo. En el segundo caso, las imágenes parecen momentos que son presenciados por casualidad o que el fotógrafo (y por lo tanto la cámara fotográfica) es un personaje “invisible” que atestigua un momento de intimidad familiar, sin apenas influir en la dinámica de lo que ocurre. Es decir, son fotografías de instantes, que tienen el efecto de haber capturado el momento preciso en el que ocurre algo fuera del control del fotógrafo. Éste se encuentra ahí sólo como testigo. No interviene en el momento, no lo manipula. Se asemeja al conocido “instante decisivo”,<sup>248</sup> por la noción de instantaneidad que comunica la imagen. El último caso, el que lo definimos como un punto intermedio de los dos anteriores, es aquél en el que la imagen comunica una mínima intervención por parte del autor, que se evidencia por las miradas que se dirigen a la cámara fotográfica, por una pose intencionada o por ser imágenes en las que el concepto de tiempo o de instante sencillamente no aplica, como las fotografías de paisaje, o los interiores domésticos en los que no aparecen personas.

Tras todas estas consideraciones, pasamos a abordar el estudio de los proyectos fotográficos seleccionados, en los que retomaremos las ideas hasta aquí vertidas que servirán como guía para el acercamiento a las distintas obras, considerando siempre que el objetivo principal es señalar la temática familiar abordada por el artista y el modo en que hace pública una parte de su vida privada.

---

<sup>248</sup> Definido por Henri Cartier-Bresson y que se refiere a las imágenes fotográficas en las que su valor estético radica en haber sido tomadas en el momento preciso en el que se desarrolla el mejor instante de una acción.

## CAPÍTULO 4

---

# Una propuesta de categorización de los discursos sobre la familia en la fotografía contemporánea.

---

Una vez descrito el modo en el que se seleccionaron las obras y la metodología para su análisis, en este capítulo se presentan los proyectos fotográficos que conforman la categorización.

Recordando que el objetivo es identificar los distintos discursos fotográficos que, sobre la familia, son expuestos en el ámbito artístico contemporáneo desde el punto de vista personal del artista creador de las imágenes, hemos generado seis temáticas que a su vez se desglosan en distintas categorías. En cada apartado dedicaremos un espacio para analizar algunos ejemplos que funcionan como guía para comprender un panorama más amplio y complejo de la representación de la familia en primera persona.

## 4.1 El diario convivir y los cuestionamientos sobre la estructura tradicional de la familia.

De la vida cotidiana a la crisis, de la familia nuclear a la familia elegida, del recuerdo atesorado en la memoria al recuerdo construido, en este espacio deseamos generar un primer diálogo entre la representación de la familia ideal y normativa y las revisiones críticas que son producidas desde la fotografía contemporánea. Para ello hemos identificado la obra de diversos artistas que identifican en la inestabilidad de la familia un vehículo para cuestionar los modos en que ésta es —y ha sido— tradicionalmente representada y, a su vez, formulan algunos de los conflictos que la propia estructura de familia, significa. Al mismo tiempo, deseamos sumar las narrativas que localizan en la dinámica de la cotidianidad, una oportunidad para dialogar con los recuerdos y la construcción de la identidad a partir de las imágenes familiares. Hans Belting dice: “En el movimiento pendular de la eterna búsqueda de imágenes, se adopta como programa o bien la belleza, o bien la verdad de la fotografía «en un caso la impresión subjetiva y en el otro la expresión objetiva del mundo»”,<sup>249</sup> En estas representaciones caben las dos posiciones que propone Belting, pues en la búsqueda de imágenes de lo familiar, habrá espacio tanto para lo real como lo imaginario, lo teatral y lo documental así como lo agradable y lo convulso.

---

<sup>249</sup> BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Madrid: Katz, 2007, p. 267.

#### 4.1.1 La vida cotidiana, documentación y rutina.

La representación de la vida cotidiana es quizá lo que menos aparece en las fotografías que componen un álbum de familia tradicional. Sin embargo en el ámbito de la fotografía artística contemporánea es éste uno de los aspectos más recurrentes. En la producción fotográfica que hemos localizado, la vida cotidiana se aborda a partir de distintas posiciones: por una parte existe la mirada que acoge una posición crítica sobre las dinámicas familiares o que se centra en evidenciar ciertas actitudes o comportamientos de los miembros de la familia; y por otra parte está la mirada que funciona como un proceso de documentación que registra dichas dinámicas y en la que aparentemente no existe una posición crítica.

La obra de **Tina Barney** (n. EE.UU., 1945), es un ejemplo de las imágenes que documentan la vida cotidiana de su familia y que a la vez funcionan como un espejo que sutilmente evidencia las tensiones emocionales entre sus miembros. El proyecto lo titula *Theater of Manners*, lo inició en el año 1982 y por más de treinta años ha continuado su desarrollo documentando su vida familiar. Los escenarios son las elegantes casas de su familia que denotan una clase social alta rodeada de lujos y privilegios, entre mansiones de la costa oeste de Estados Unidos, Nueva York o Rhode Island. Los personajes que retrata son los miembros de su familia más cercana, sus hermanos, sus hijos, y sobrinos, además de amigos cercanos a la familia. El mundo que describe en sus imágenes hace referencia al modo en que su familia convive, fotografiando escenas de la vida cotidiana, como un desayuno, una elegante fiesta en el salón familiar, el momento del baño en una gran espacio rodeado de espejos, los sirvientes ordenando la habitación mientras las sobrinas adolescentes juegan, el juego de niñas en una enorme casa de muñecas o momentos de discusión entre los miembros de la familia. El proyecto está conformado por poco más de cien imágenes, las cuales se pueden observar en su conjunto en el libro que publicó en el año 1997 titulado *Tina Barney Photographs: Theatre of*

*Manners*. En ese libro se reúne gran parte de la serie, pero la autora ha seguido realizando imágenes que se suman a la misma, y que hacen de esta serie una obra en proceso.



Figura 35. Tina Barney. *Jill & Polly in the Bathroom*, 1987. De la serie *Theatre of Manners*, 1982 - en proceso.

A lo largo del libro se percibe una estrecha colaboración entre los personajes que retrata y la misma autora; evidentemente existe una conexión íntima entre ellos que permite realizar imágenes en momentos de profunda intimidad. Los personajes se repiten a lo largo del libro y es posible ver cómo crecen los niños y cómo se establecen las relaciones entre los distintos miembros, como menciona la autora:

Esa es mi principal intención, investigar cómo una persona trata a la otra. Al mismo tiempo desearía que fueran más cariñosos y que dijeran uno al otro que se quieren, de manera clara y visual.

También quiero mostrarles lo que siento por ellos [...] Cuando la gente dice que se percibe distancia, rigidez en mis fotografías, que las personas parecen no conectarse, mi respuesta es que esto es lo mejor que podemos hacer. Esa incapacidad para mostrar afecto físicamente, es parte de nuestra herencia.<sup>250</sup>



Figura 36. Tina Barney. *Beverly, Jill & Polly*, 1982. De la serie *Theatre of Manners*, 1982 - en proceso.

Si bien, la serie está dedicada a su familia, la autora aparece en algunas imágenes, posando directamente a la cámara o interactuando con alguno de sus familiares. Cabe destacar que su hermana Jill es uno de los personajes que aparece más a lo largo de la serie, pero también están los hijos de la autora,

---

<sup>250</sup> BARNEY, Tina y GRUNDBERG, Andy. *Tina Barney Photographs: Theatre of Manners*. New York: Scalo, 1997, p. 10. Trad. de: "That's really my primary concern –to investigate how one person treats another. Along with that I wish that they would be more affectionate and tell each other they care, clearly and visually. I also want to show them how I feel about them [...] When people say there is a distance, a stiffness in my photographs, that the people look like they do not connect, my answer is, that this is the best that we can do. This inability to show physical affection is in our heritage".



Tim y Philip, su hermano Phil, su sobrina Polly, su amiga Shiela y otros miembros de la familia.



Figura 37. Tina Barney. *The Reception*, 1985. De la serie *Theatre of Manners*, 1982 - en proceso.

Las emociones a las que hace referencia Barney se pueden percibir como frías, pues aunque aparezcan varios personajes en la escena, rara vez existe un contacto físico entre ellos; y cuando existe no se percibe como una muestra de afecto. Quizá por ello Barney reflexiona sobre lo que le gustaría apreciar entre los miembros de su familia. Las fotografías son escenificadas pero también es posible localizar el efecto de la espontaneidad, aunque en ocasiones es difícil distinguirlo pues, como menciona la autora, ha generado una complicidad con sus familiares que le permite dirigirlos, aunque también les da espacio para actuar con naturalidad.<sup>251</sup> Esta ambigüedad se percibe en la fotografía titulada

---

<sup>251</sup> WEINGART, Ken. *An Interview with photographer Tina Barney*. Peta Pixel. 1 de septiembre de 2015. Disponible en: <https://goo.gl/EMgD5t>. Acceso 18-04-16.



*The Reception* (una de las imágenes más conocidas de la serie). Los personajes parecen ajenos a la cámara fotográfica, es el día de la boda de Jill y el espacio representado es la casa de los tíos de la artista. Tina Barney declara la dirección que hizo en esa imagen, al indicar a su medio hermano Paul, que dirigiera su mirada a Jill, (la mujer con vestido floreado y el personaje principal de la foto). También le pidió a Andrea (la mujer con vestido blanco que aparece en primer plano), girar un poco su cuerpo hacia la izquierda, para no dar completamente la espalda a la cámara y por último dejó en libertad el movimiento de Jill, quien aparece levantándose de la silla con un gesto en la cara que completa la fuerza de la imagen.<sup>252</sup>

Los espacios representados transportan a escenarios en los que pareciera que la artista ha orquestado la combinación perfecta de colores saturados entre las ropas de los personajes y los muebles floridos. En algunas imágenes es evidente la saturación de colores, tonalidades y texturas en las que se puede adivinar una mirada crítica hacia el lujo y la ostentación, pero quizá esa percepción responde al estilo aparentemente documental que emplea la fotografía y que permite registrar con gran detalle ese ambiente particular. En relación al nivel de detalle presente en sus imágenes, es importante señalar la cuestión técnica que hace relevante la obra de Barney, pues su trabajo ha sido realizado con cámaras de gran formato, en ocasiones ha utilizado iluminación artificial para controlar la luz interior y además las impresiones que han formado parte de las exposiciones fueron hechas también en gran formato, una condición particular para el momento en el que se exhibieron por primera vez hacia inicios de los años ochenta.<sup>253</sup> Gracias al uso de la cámara de gran

---

<sup>252</sup> Véase: “Tina Barney Discusses *The Reception*. Paris Photo Fair, 2016”. P. Morgan (8 de noviembre de 2016), [video: 00:03:57]. Disponible en: <https://goo.gl/eSVwd3>. Acceso 18.04-17.

<sup>253</sup> Sus imágenes formaron parte de la exposición *Big Pictures by Contemporary Photographers*, celebrada en 1983 en el Museum of Modern Art de Nueva York, una muestra dedicada a la fotografía de gran formato en la que se exhibió la obra de alrededor de treinta grandes fotógrafos americanos y europeos, como Cindy Sherman, Richard Avedon, Ray K. Metzker, entre otros. Como parte de la exposición, se ofreció una conferencia en la que se explicaban las dificultades

formato, en sus fotografías es posible reconocer los pequeños detalles que conforman los espacios que fotografía. Con esas grandes impresiones, la autora transmite al *voyeur* la experiencia de estar dentro de las habitaciones y formar parte de esa escena familiar. En ese sentido, nos transporta a espacios y momentos íntimos, como menciona Andy Grundberg, nos lleva

dentro de grandes habitaciones adornadas con exquisitas pinturas y muebles caros, y dentro de porches y patios que hablan de ocio despreocupado y de un clima siempre cálido. Por un lado, nos transformamos en *voyeurs*, mirando a través de la cerradura de la cámara a otro mundo, y experimentamos el placer ligeramente culpable de la transgresión social. Por otra parte, estamos en una posición de tener que juzgar el privilegio del cual tenemos el privilegio de observar.<sup>254</sup>

En relación al modo en que las fotografías de Barney se trasladan del ámbito privado al público, es relevante mencionar que las fotografías fueron creadas con la intención de ser expuestas y todos los personajes que aparecen en las imágenes eran conscientes de ello desde el momento de la toma fotográfica. Es decir, la exhibición de la vida privada en las imágenes de Barney representa una declaración intencionada de ese modo de vida, en el que la complicidad entre los personajes y la fotógrafa hacen posible la confusión de la que hablamos en un inicio, entre una producción dirigida o el registro espontáneo de acciones. La difusión de las imágenes comenzó desde inicios de los años ochenta del siglo pasado, pero fue la publicación del libro *The Theater*

---

técnicas para la impresión de estos formatos. Información obtenida de la nota de prensa del Museum of Modern Art, a propósito de la exposición. "Big Pictures by Contemporary Photographers. April 13 - June 28, 1983". Museum of Modern Art (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/YmOSol>. Acceso 18-04-16.

<sup>254</sup> GRUNDBERG, Andy. *Tina Barney Photographs...* ob. cit., p. 250. Trad. de: "Inside large rooms adorned with exquisite and expensive paintings and furnishings, and onto porches and yards that speak of carefree leisure and always-balmy weather. On the one hand, we are transformed into voyeurs, peeping through the camera's keyhole into another world, and we experience the slightly guilty pleasures of social trespass. On the other, we are put in a position of having to judge the very privilege that we are privileged to see".

*of Manners* en 1996, lo que permitió una mayor difusión y conocimiento de la obra en el ámbito artístico. Es importante destacar que las fotografías de esta serie forman parte de importantes colecciones, como las del Museum of Modern Art en Nueva York, el Art Institute of Chicago y la George Eastman House, entre otras. La serie se ha expuesto en numerosas ocasiones, entre las que destacan las exhibiciones en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1990 y en el Das Museum Folkwang en Essen, Alemania en 1999, así como la exposición retrospectiva de la obra de la fotógrafa celebrada en la Paul Kasmin Gallery en Nueva York en el año 2015. Por último retomamos aquí la reflexión que hace el crítico de fotografía Andy Grundberg en el texto que acompaña el libro de la autora, para hacer referencia al modo en que la obra de Tina Barney se inserta dentro de las narrativas de la exhibición de la vida privada:

El mundo de Barney es, de una manera curiosa, el otro lado de Nan Goldin, mientras que las dos fotógrafas se centran en subculturas muy diferentes y utilizan estilos muy distintos, su trabajo captura una sensación de malestar que es difícil de ignorar. Los detalles, los objetos de arte y la ropa que describen la cámara de Barney, parecen más objetos de consuelo que objetos para envidiar, de la misma manera que los clubes de baile, el sexo y las drogas en las imágenes de Goldin son seductores en un sentido romántico pero vistos en todo su conjunto, son, a la vez, un poco tristes.<sup>255</sup>

A partir de la obra de Barney, se comprende la narración de la vida cotidiana desde una posición que permite por un lado ver el modo de vida de una clase social específica, y por otro lado, las tensiones emocionales que existen en cualquier familia. Lo singular de su obra ha sido probablemente que

---

<sup>255</sup> Ibídem, p. 254. Trad. de: “Barney's world is, in a curious way, the flip side of Nan Goldin's. While the two photographers focus on widely disparate subcultures and use vastly different styles, their work captures a sense of malaise that is difficult to ignore. The details, art objects, and clothing that Barney's camera describes seem more objects of consolation than objects of envy, in much the same way that the dance clubs, sex and drugs in Goldin's pictures are both alluring in a Romantic sense and, looked at cumulatively, desperate and more than a little sad”.

la documentación de la vida cotidiana en las esferas sociales altas de cualquier sociedad es algo que no se representa con frecuencia y menos en el momento histórico en el que lo hizo Tina Barney, en el que las imágenes fotográficas de la vida social estaban más relacionadas con el ámbito del documentalismo social, frecuentemente orientado a las clases sociales marginadas.

Desde esta perspectiva de clase social, localizamos el trabajo de **Larry Sultan<sup>†</sup>** (n. EE.UU., 1946-2009), un fotógrafo que documentó durante diez años la vida cotidiana de sus padres en el contexto socioeconómico de la clase media norteamericana de los suburbios de California. El proyecto se titula *Pictures from Home*, lo inició en el año 1983 y lo concluyó en 1992. En él refleja la convivencia diaria de sus padres al tiempo que documenta el modo de vida de la clase social a la que pertenecen. Larry Sultan estudió Ciencias Políticas y después obtuvo una maestría en Artes, quizá esa primera formación es la que influyó en las distintas temáticas que desarrolló a lo largo de su carrera. Por mencionar un ejemplo que ayuda a contextualizar el proyecto *Pictures from Home*, hacemos mención a la serie *The Valley* (1999-2002), en la que Sultan realizó fotografías que se entienden como un detrás de cámaras durante la filmación de películas pornográficas. Esa primer lectura es rebasada cuando se revisan todas las imágenes en conjunto, para encontrar entre escenas de sexo, cámaras de filmación y trípodes, una serie de detalles que dirigen hacia la crítica sobre el espacio privado de una vivienda familiar que por distintos motivos se convierte en un set de filmación. De este modo, Larry Sultan posiciona al espectador en una situación compleja, en la que es difícil distinguir lo documental, de la ficción, a partir de la crítica aguda que surge desde la inocente imagen de una habitación llena de juguetes infantiles que se alterna con escenas de sexo multitudinario en el salón familiar o el descanso de los actores con sus cuerpos desnudos en el jardín soleado de una vivienda.

En *Pictures from Home*, el autor registra distintos momentos de la vida diaria de sus padres. La gran mayoría de las imágenes que conforman la serie ocurren en el interior de la vivienda localizada en el Valle de San Fernando, al sur de Los Ángeles, en California. Sus padres fueron forzados a tener una jubilación anticipada y en las imágenes de Sultan es posible percibir el tiempo que parece transcurrir con lentitud. Cada una de las imágenes tiene un título que describe lo que sucede en ella sin añadir una connotación poética a la situación. Al contrario, con el título es posible describir prácticamente, con rigurosidad documental, lo que la imagen representa. De esta manera en las imágenes de Sultan se registran distintos momentos, como sus padres leyendo en la cama, discutiendo en el corredor o arreglando la aspiradora. También realiza retratos de cada uno de ellos, como de su madre preparando el pavo



Figura 38. Larry Sultan. *Fixing the vacuum*, 1991. De la serie *Pictures from Home*, 1983-1992.

para el día de Acción de Gracias, o de su padre practicando un *swing* de golf en el interior de su casa.



Figura 39. Larry Sultan. *Practicing Golf Swing*, 1986. De la serie *Pictures from Home*, 1983-1992.

El proyecto nació a partir de una visita que hizo Sultan a casa de sus padres y en la que encontró una caja de videos caseros y álbumes familiares que no se habían visto en años. Desde esas imágenes entendidas como documentos que evocaban fantasías familiares, más que hechos reales, Sultan reflexionó sobre el modo en que las imágenes familiares ayudaban en la construcción y definición del término “familia”.<sup>256</sup> *Pictures from Home*, se compone de las fotografías hechas por Sultan en las que su mirada como hijo se alterna con las imágenes recuperadas del álbum familiar y, en ese rescate, el

---

<sup>256</sup> “So the Story Goes. Photographs by Tina Barney, Philip-Lorca diCorcia, Nan Goldin, Sally Mann, Larry Sultan. September 16 - December 3, 2006”. The Art Institute of Chicago (s.f). Disponible en: <https://goo.gl/wyY3RD>. Acceso 20-03-16.

autor reconfigura tanto la memoria familiar como su relación emocional con sus padres. El autor describe así su proceso:

Lo que me impulsa a continuar este trabajo es difícil de nombrar. Tiene más que ver con el amor que con la sociología, con ser un sujeto en el drama más que un testigo. Y en el extraño y desordenado proceso de trabajar todo cambia; las fronteras se borran, mi distancia se desliza, la arrogancia y la ilusión de inmunidad vacila. Me despierto en medio de la noche, aturdido y angustiado. Estos son mis padres. Todo parte de ese simple hecho. Me doy cuenta de que más allá de los rollos de película y las pocas buenas imágenes, las exigencias de mi proyecto y mi confusión sobre su significado, es el deseo de tomar la fotografía, literalmente. Para detener el tiempo. Quiero que mis padres vivan para siempre.<sup>257</sup>

En la intención de Sultan de realizar las imágenes como un registro de la vida familiar, se identifica un estilo fotográfico cercano al fotodocumentalismo. Sin embargo, en sus imágenes es difícil comprender si son todas escenificaciones o si efectivamente el autor documenta la vida de sus padres tal cual transcurre. En ese sentido, es interesante recuperar la impresión que su propio padre tiene de los retratos que Sultan le realiza. En uno de los textos que acompañan a la obra, el autor transcribe la opinión de su padre con las siguientes palabras: “Te preocupas demasiado. Estoy muy feliz de ayudarte con tu proyecto. De verdad. Sólo quería que supieras que en su mayor parte,

---

<sup>257</sup> Obtenido de la acotación que realiza Larry Sultan a su proyecto *Pictures from Home*. SULTAN, Larry. “Pictures From Home / Statement + History”. Larry Sultan (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/JmBPVD>. Acceso: 20-03-16. Trad. de: “What drives me to continue this work is difficult to name. It has more to do with love than with sociology, with being a subject in the drama rather than a witness. And in the odd and jumbled process of working everything shifts; the boundaries blur, my distance slips, the arrogance and illusion of immunity falters. I wake up in the middle of the night, stunned and anguished. These are my parents. From that simple fact, everything follows. I realize that beyond the rolls of film and the few good pictures, the demands of my project and my confusion about its meaning, is the wish to take photography literally. To stop time. I want my parents to live forever”.





Figura 40. Larry Sultan. *Dad on Bed*, 1984. De la serie *Pictures from Home*, 1983-1992.

no me reconozco en esas fotos”.<sup>258</sup> Ese testimonio habla de la dificultad que significa, por una parte, la representación de un ser tan cercano a la vida del autor y por otra parte, las distintas pretensiones sobre la representación en un retrato familiar. Desde la dificultad del padre de Sultan para reconocerse en su propio retrato, nos cuestionamos si lo que representa la obra de Larry Sultan es la documentación de la vida de sus padres o la percepción absolutamente subjetiva de la vida de sus padres a través de los ojos de su hijo.

---

<sup>258</sup> SULTAN, Larry. *Pictures from Home*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1992, p. 114. Trad. de: “You worry too much. I’m really happy to help you with your project. Seriously. I just wanted you to know that for the most part that’s not me I recognize in those pictures”.



En particular, en la fotografía que titula *Dad on Bed* (1984), su padre “protesta” sobre el modo en que su hijo dirige la toma fotográfica, indicándole que no sonría y transformando la percepción de su persona en lo que el autor desea transmitir. Larry Sultan relata lo que su padre le comentó acerca de esa imagen:

Cada vez que muestres esa foto, [...] Le dices a la gente que no soy yo quien está sentado en la cama, luciendo bien vestido, sin un lugar a donde ir y deprimido. Sino que ese eres tú sentado en la cama, y que yo estoy feliz de ayudarte con el proyecto, pero vamos a dejar las cosas así.<sup>259</sup>

El registro de la cotidianidad de las imágenes de Sultan es puesta en duda, al tiempo que las imágenes insisten en su cualidad de testimonio. Es quizá esa dualidad en su obra la que ha hecho de esta serie una obra de referencia en la fotografía norteamericana de los últimos tiempos.

En relación al espacio representado, la mayor parte de las imágenes son realizadas en el interior de la vivienda familiar. En las fotografías es posible entender el espacio íntimo del salón familiar, el comedor, el jardín o la piscina, así como los detalles de otros espacios, como la mesa saturada de papeles o la cómoda que soporta antiguas fotos familiares.

Por otra parte, en relación al modo de exhibición de la obra fotográfica, como ha quedado de manifiesto, las imágenes fueron generadas expresamente como parte de un proyecto artístico para ser exhibido. Sus padres fueron conscientes de ello y el autor construyó todo el relato visual a partir de las imágenes que generó expresamente para el proyecto. Si bien en el libro que

---

<sup>259</sup> KENNEDY, Randy. “Larry Sultan, California Photographer, Dies at 63”. The New York Times (14 de diciembre de 2009). Disponible en: <https://goo.gl/dZT0rx>. Acceso 21-03-16. Trad. de: ““Any time you show that picture,’ Mr. Sultan said his father told him, ‘you tell people that that’s not me sitting on the bed looking all dressed up and nowhere to go, depressed. That’s you sitting on the bed, and I am happy to help you with the project, but let’s get things straight here’”.



Figura 41. Larry Sultan. *Conversation on Bed*, 1986. De la serie *Pictures from Home*, 1983-1992.

titula *Pictures from Home*, publicado originalmente en el año 1992, las fotografías de Sultan se alternan con las imágenes rescatadas del álbum de familia y con los *stills* de videos caseros, la obra es reconocida por las nuevas imágenes que Larry Sultan generó, más que por el diálogo con las antiguas fotografías. Las fotografías han sido exhibidas en múltiples ocasiones desde la publicación de su libro y, en los últimos años el proyecto ha vuelto a ser expuesto en importantes espacios, como el Kunst Museum en Alemania en el año 2015, el LACMA (Los Angeles County Museum of Art) en el mismo año y se planea exhibirlo en la gran retrospectiva organizada para la primavera de 2017 por The San Francisco Museum of Modern Art. Además está próxima una segunda edición del libro *Pictures from Home*, por la editorial MACK en Londres. Desde toda esta promoción de su obra, que cabe subrayar, se realiza posterior a la muerte del autor en el año 2009, es posible reflexionar sobre el

modo en que las imágenes de la vida privada familiar de Sultan siguen teniendo vigencia aunque hayan sido realizadas más de treinta años atrás. El ambiguo tránsito entre lo privado, lo público, lo documental y lo escenificado que se percibe en su obra, es quizá el aspecto que sigue haciendo atractiva su propuesta.

Otro ejemplo sobre la vida cotidiana más cercano a la producción fotográfica actual, es el trabajo del fotógrafo **Roberto Molina Tondopó** (n. México, 1978), quien ha encontrado en la documentación de los instantes que componen la vida de sus sobrinos adolescentes, un modo de reflexionar sobre la identidad en ese periodo de crecimiento así como su relación de los jóvenes con la casa en la que se desarrolla su vida diaria.

El proyecto lo titula *La casita de turrón* (2009-2014) y fue concebido por el autor como una parábola sobre la transición de la niñez a la adolescencia. En sus imágenes registra los juegos, las fantasías y los momentos cotidianos que transcurren entre las habitaciones donde juegan Andrea y Ángel. Las imágenes fueron realizadas en Tuxtla Gutiérrez, en el sur de México, pero al ser todas las



Figure 42. Roberto Molina Tondopó. De la serie *La casita de turrón*, 2009-2014.



Figura 43. Roberto Molina Tondopó. De la serie *La casita de turrón*, 2009-2014.

fotografías en el interior de la vivienda, el sentido de identidad relacionado con el territorio, no se pone de manifiesto en las imágenes. Esta relación no interesa al autor, sino más bien el modo en que las acciones y los comportamientos en esa etapa de crecimiento señalan el modo en que sus sobrinos van dejando de ser niños. Al tiempo que el mismo autor refleja en ellos sus propios recuerdos de infancia.

Roberto Molina, se refiere así a las imágenes de *La casita de turrón*:

En este proyecto documento instantes de la vida de mis sobrinos, Andrea y Ángel. Aunque poco a poco dejan de ser niños, aún conviven con elementos de la infancia que se unen a los propios de la adolescencia: una fusión entre su imaginario, la lucha por su independencia individual y la construcción de una identidad. La exploración del universo familiar me permite retomar por momentos el pasado, como una especie de *flashback*, para buscar significados ocultos que amplifiquen el contexto presente. Me identifico con aquellas películas que usan el espacio físico para



representar un espacio emocional, simbología que aplico a las imágenes fotográficas.<sup>260</sup>

En la representación de la cotidianidad, el autor se centra en los juegos, como si el paso de la infancia a la adolescencia, se situara en ese espacio en el que la realidad del día a día se fusiona con la ficción que permite la fantasía y la imaginación que se deposita en los juegos. Así, la leche que ha sido derramada en la mesa traslada un hecho cotidiano y accidental a la percepción que un niño-adolescente le transfiere.

Si bien, el autor describe el proyecto como un ejercicio de documentación, en la mayor parte de las imágenes es posible percibir una clara dirección del fotógrafo sobre el comportamiento de sus personajes. Es decir, la idea de espontaneidad inherente a los juegos infantiles es trastocada y, en ese acto, el sentido de la imagen se dirige más hacia una representación de la infancia que a una documentación de ésta.



Figura 44. Roberto Molina Tondopó. De la serie *La casita de turrón*, 2009-2014.

---

<sup>260</sup> MOLINA TONDOPÓ, Roberto. “El puzzle de la memoria”. En *Ojo de Pez*, n° 33, 2013, p. 58.

Retomamos aquí lo que menciona el fotógrafo, en relación a lo anteriormente expuesto: “Trato de mezclar la ficción, la realidad y el documento en escenas en las que hay una combinación de información directa y enigmas, para que la imagen pueda ser el umbral de una historia que espera ser contada”.<sup>261</sup> De ello resulta necesario admitir que podemos referirnos a este proyecto, como un ejercicio en el que a través de la escenificación se reconstruye tanto la fantasía como la vida cotidiana.

En relación a los espacios que aparecen en las imágenes, como mencionamos antes, la mayor parte son en el interior de la vivienda familiar, en el que las habitaciones, la cocina, el salón o el patio se convierten en zonas de juego. También algunas imágenes hacen referencia a espacios fuera de casa, pero de igual modo, sirven de escenario para las actividades lúdicas de los personajes.

Por otra parte, *La casita de turrón* es un proyecto que surgió desde un inicio como una creación artística con la clara intención de ser expuesta en el ámbito público. El autor formó parte de distintos talleres de creación fotográfica en la Ciudad de México, como el Seminario de Fotografía Contemporánea que ofrece el Centro de la Imagen y en el que se recibe formación específica para la elaboración de proyectos fotográficos, desde el cual fue construyendo una plataforma para crear y difundir su obra a nivel internacional. La obra fue expuesta en el año 2012 en el festival Photoville Festival en Brooklyn, y como parte de la prestigiosa beca *The Tierney Fellowship*, otorgada por la Tierney Family Foundation en Nueva York para el apoyo de fotógrafos emergentes. En el año 2015 se publicó su fotolibro por la

---

<sup>261</sup> Ídem.

editorial española La Fábrica, ampliando aún más la difusión de este proyecto.<sup>262</sup>

Como hemos podido ver en los tres proyectos presentados, la vida cotidiana puede ser abordada desde una posición que aparentemente funciona como un medio que documenta las acciones que ocurren en el día a día de una familia. Sin embargo, en todas las obras revisadas, la intención del autor en la construcción de ciertos momentos deja en evidencia la dificultad para atribuir a este tipo de imágenes un valor de documento, y su lectura se dirige más hacia las proyecciones personales que cada autor deja en su obra. En el caso de Tina Barney, el registro de la vida cotidiana de su familia adinerada, pone en evidencia una crítica hacia un modo de vida en el que la espontaneidad pareciera eliminarse, para sumar a un escenario suntuoso la falta de contacto físico y emocional entre los miembros de la familia. Por otra parte, Larry Sultan revela en los textos que acompañan a sus imágenes la distancia que existe entre lo que sus retratos desean representar y lo que sus padres opinan sobre sus propios retratos en la serie, cuando aseguran no sentirse representados en las imágenes y más bien ser el reflejo de una idea que su hijo tiene en su mente y que ellos no logran descifrar. Por último, Roberto Molina Tondopó, realiza las imágenes del día a día de sus sobrinos en un ambiente de juego y ensoñación, en el que el artista ha reflejado sus propias ideas sobre la transición de la infancia hacia la adolescencia, así como los recuerdos de su propia niñez. Por lo tanto, entendemos que la idea de la representación de la vida cotidiana debiera ser estudiada con cierta reserva en el sentido de la veracidad y más bien comprendida como una forma más de reflexión sobre las dinámicas familiares.

---

<sup>262</sup> Véase: MOLINA TONDOPÓ, Roberto y CASAS, Ana (ed.). *La casita de turrón*. Madrid: La Fábrica, 2015.

### Otras referencias

- **Emmet Gowin** (EE.UU., 1941), desde que se casó en 1964 y durante más de cuarenta años ha fotografiado su vida familiar, acompañado de su esposa y sus hijos, conformando un gran cuerpo de trabajo que no se reduce a un proyecto particular sino que constituye una forma de documentación constante. La divulgación de su obra se hizo principalmente hacia finales de los años ochenta.



Figura 45. Emmet Gowin. *Edith y Elijah*, Newtown (Pensilvania), 1974.

- **Tierney Gearon** (EE.UU., 1963), realiza *The Mother Project* en el año 2007, en el que documenta la vida cotidiana de su madre y su relación entre ellas y el pequeño hijo de la artista.

- **JoAnn Verburg** (EE.UU., 1950), desde 1988 y hasta hoy realiza retratos a su esposo mientras éste duerme, para conformar la serie *Jim*.



- **Liliana Contreras** (Argentina, 1972). *Papá y mamá*, 2000-2002. Recupera imágenes del álbum familiar para alternarlas con los retratos de sus padres en su día a día.

- **Doug DuBois** (EE.UU., 1960). *All the days and nights*, 2009. Durante más de veinte años realiza fotografías de sus padres y de sus dos hermanos durante la convivencia diaria. Las imágenes funcionan como una reflexión sobre el vínculo emocional del autor con los miembros de la familia.



Figura 46. Doug DuBois. De la serie *All the days and nights*, 2009.

- **Nadia Sablin** (Rusia, 1980). *Aunties*, 2008-2015. Realiza una documentación de la vida de sus tías ancianas en un lejano pueblo de Rusia, en el que hace evidente las costumbres diarias, la autosuficiencia y el vínculo entre las dos hermanas.



Figura 47. Nadia Sablin. De la serie *Aunties*, 2008-2015.

- **Abigail Lozano Marmolejo** (México, 1992). *Juntas*, 2015. A partir de fotogramas de video, realiza una composición fotográfica compuesta por cientos de imágenes en las que registra lo que su madre hace en casa mientras la autora duerme. Vigilando a su madre por medio de la fotografía, hace un reflejo del trabajo de su madre como vigilante nocturna en una empresa.
- **Cecilia Reynoso** (Argentina, 1980). *Los Flores y las flores*, 2015. Fotografía a toda su familia extendida conformada por 16 integrantes, durante las reuniones familiares.
- **Lorena Morín** (España, 1973). *Seeing you*, 2007 - en proceso. Realiza un registro de su vida cotidiana con su pareja y sus tres hijos.
- **Sebastián Losada** (Argentina, 1980). *Intimidad familiar*, 2013. Reúne imágenes de su padre con las que realiza a su pareja y su hijo como una forma de reflexionar entre su papel de hijo y su nuevo rol de padre.

#### 4.1.2 Crisis. Descomponiendo y componiendo la familia

La armonía, la risa y los momentos de alegría son en su mayor parte lo que constituye el imaginario popular de la fotografía familiar. Su opuesto, es decir, la crisis, la descomposición familiar, la ausencia de uno de los padres, la frustración en la convivencia diaria o los desencuentros, generalmente no son representados en las fotografías que componen esa memoria familiar. En el espacio específico de la producción fotográfica contemporánea, estas narrativas familiares sí están presentes y su representación puede conformarse desde el sentido directo que otorga la imagen documental o bien, desde la escenificación y el humor como estrategia crítica. En los autores que revisaremos a continuación, localizamos ambas posturas, que a su vez se amplían en los autores que citamos al final del apartado como otras referencias al mismo tema.

Iniciaremos con la obra del fotógrafo **Richard Billingham** (n. Inglaterra, 1970), quien durante años ha fotografiado a su padre alcohólico y las situaciones cotidianas que evidencian la crisis familiar ocasionada por ese hecho. El proyecto lo titula *Ray's a Laugh* (1990-1996). Las fotografías son hechas con un estilo de imagen instantánea: el fotógrafo parece un observador que está en la escena presenciando el caos durante las horas en que su padre está despierto, bebiendo, discutiendo con su madre o recibiendo los alimentos de manera pasiva y casi como un autómata. A esos momentos le siguen el silencio y el abandono del cuerpo cuando su padre duerme o parece inconsciente a causa del alcohol. La fuerte carga emocional de las imágenes radica precisamente en la transparencia y brutal honestidad de las fotografías que confrontan el tabú de la disfunción y la crisis familiar. En 1996 se publica un libro con su obra, con poco más de setenta imágenes y sólo unas líneas escritas por el autor, que aparecen en la solapa del libro, describen a grandes rasgos el sentido del proyecto:

Este libro es sobre mi familia inmediata. Mi padre Raymond es alcohólico crónico. No le gusta salir a la calle y generalmente bebe cerveza casera.

Mi madre Elizabeth apenas bebe, pero fuma mucho. Le gustan las mascotas y los objetos decorativos. Se casaron en 1970 y yo nací poco después.

Mi hermano menor Jason fue llevado en acogida cuando tenía 11 años, pero ahora está nuevamente de vuelta con Ryan y Liz. Recientemente se convirtió en padre. Ray dice que Jason es indisciplinado. Jason dice que Ray se ríe, pero que no quiere ser como él.<sup>263</sup>



Figura 48. Richard Billingham. *Sin título*, 1994. De la serie *Ray's a Laugh*, 1990-1996.

El autor deja abierta la lectura al espectador, quien desde su posición moral se acercará a unas imágenes que necesitan poca explicación. Al respecto

---

<sup>263</sup> BILLINGHAM, Richard. *Ray's a Laugh*. New York: Scalo, 1996, s/p. Trad. de: "This book is about my close family. My father Raymond is a chronic alcoholic. He doesn't like going outside and mostly drinks homebrew. My mother Elizabeth hardly drinks but she does smoke a lot. She likes pets and things that are decorative. They married in 1970 and I was born soon after. My younger brother Jason was taken into care when he was 11 but is now back with Ryan and Liz again. Recently he became a father. Ray says Jason is unruly. Jason says Ray's a laugh but doesn't want to be like him".

Robert Frank dedica unas palabras que aparecen también en la solapa del libro:

Flash en la cara de mamá y papá.

Un álbum familiar británico tan genial que puedo ver y escuchar lo que pasa en las imágenes. No hay lugar para el juicio o la moralidad...

Realidad sin pretensiones.

Richard Billingham es el hijo y él conoce a su familia.<sup>264</sup>

La mayor parte de las imágenes del proyecto registran momentos en el interior de la casa familiar, un bloque de apartamentos de protección oficial ubicado en una zona obrera de Birmingham, en la región inglesa de West Midlands.<sup>265</sup> Los interiores precarios y en evidente descuido, se suman a la



Figura 49. Richard Billingham. *Sin título*, 1994. De la serie *Ray's a Laugh*, 1990-1996.

<sup>264</sup> Ídem. Trad. de: “Flash into the face of Mom and Dad. A British family-album so cool that I can see and hear what goes on between the frames. No room for judgement or morality... Reality and no pretence. Richard Billingham is the son and he know — his family”.

<sup>265</sup> “Richard Billingham: Artist Talk at Chobimela VII”. Goethe Institute, Dhaka (28 de enero de 2013), [video: 01:16:59]. Disponible en: <https://goo.gl/uV0Vtd>. Acceso 22-05-16. Conferencia ofrecida por Richard Billingham en el marco de *Chobi Mela VII. International Festival of Photography Bangladesh 2013*.



caótica situación familiar que se percibe en las fotografías. Entre peleas, botellas de alcohol, suciedad y animales domésticos merodeando, el padre aparece abandonado al alcohol, en ocasiones riendo y en otras deprimido. La madre está también en casa, dando de comer a su esposo, descansando, riñendo pero también, cabe señalar, en alguna imagen ambos aparecen abrazados. El hermano del autor aparece tanto en su rol de hijo, como en su propio rol del padre joven que cuida de su hijo. El autor no aparece en ninguna fotografía de la serie.



Figura 50. Richard Billingham. *Sin título*, 1994. De la serie *Ray's a Laugh*, 1990-1996.

En este punto, es importante mencionar las condiciones que se fueron dando para que Billingham realizara un proyecto de esta naturaleza. Él quería estudiar artes para ser pintor. Luego de ser rechazado en dieciséis ocasiones de instituciones universitarias en las que solicitaba su ingreso, finalmente recibió una beca para estudiar y se graduó en Bellas Artes en el año 1994. Empezó a

utilizar su cámara fotográfica porque deseaba utilizar las imágenes para copiarlas y hacer retratos en pintura. Sus padres eran sus modelos más cercanos, pero no colaboraban lo suficiente para quedarse inmóviles y poder pintarlos, fue así que comenzó a fotografiarlos.<sup>266</sup> Las imágenes que originalmente funcionarían como fuente para sus pinturas, se fueron transformaron con el tiempo en su obra artística. La calidad técnica de sus imágenes en relación al enfoque, exposición y color, deja mucho que desear. El propio artista declara haber cuidado poco ese aspecto y haber utilizado los materiales más baratos para su producción (su situación económica no le permitía otros materiales), pero finalmente esa cualidad defectuosa en sus imágenes suma un efecto de realismo y de imagen doméstica a los ya comprometedores momentos que registra.

Durante seis años Billingham retrató la vida de sus padres y, en cierto sentido, su propia vida, pues aunque el autor no aparezca en las imágenes, es su familia lo que registra, el contexto en el que vivió, creció y se formó como persona. En relación a esto, Estrella de Diego reflexiona sobre el modo en el que las imágenes de Billingham funcionan como imágenes autobiográficas, aún en la ausencia del propio autor, cuando declara:

Lo muestran las instantáneas de familia, hasta cierto punto documentales, del fotógrafo inglés Richard Billingham. Su padre —un hombre alcohólico, como el propio autor cuenta, al que fotografía en sus peores momentos, develando el tabú máximo, lo que nunca se querría hacer público de la propia intimidad—. Su madre, su hermano, son los protagonistas de la una historia de vida que va tomando como instantáneas realistas de su propia existencia, una existencia en cuyo texto visual el artista está presente tan sólo

---

<sup>266</sup> “Richard Billingham, el discurso de la intimidad”. La Fábrica TV. Cultura en Movimiento (28 de septiembre de 2010). [Video: 00:02:57]. Disponible en: <https://goo.gl/r9uvFx>. Acceso 22-04-16. Cápsula en la que Richard Billingham presenta su obra, a propósito de la exposición en La Galería de La Fábrica en Madrid.

como ojo que mira —¿no es toda foto, por el acto de estar allí, haciéndola, parte de un proyecto autobiográfico?<sup>267</sup>

Esta relación entre imagen y exhibición de la vida privada del propio autor, sumada al hecho de hacer pública una situación tan personal de la cual pocas personas hablan y mucho menos se atreven a mostrar imágenes, hicieron que las fotografías de Billingham obtuvieran atención inmediata en el contexto artístico de Londres hacia finales de los años noventa. Como mencionamos antes, el libro fue publicado en el año 1996 pero la primera vez que exhibió sus imágenes fue en 1994, durante la exposición titulada *Who's Looking at the Family*, en la Barbican Gallery de Londres. El verdadero reconocimiento de su obra lo obtuvo a partir de 1997 con su presencia en la legendaria y controvertida exposición *Sensation: Young British Artists From The Saatchi Collection*, celebrada primero en Londres y después en Nueva York, en la que se reunió la obra de más de cuarenta artistas, entre ellos Damien Hirst, Tracey Emin y Sarah Lucas. Desde ese momento, su obra se ha expuesto en múltiples ocasiones en museos y galerías de prestigio. Lo que intentamos hacer evidente es que el traslado del ámbito privado al público de la obra de Billingham en el prestigioso espacio en el que esto ocurrió, combinado con la desinhibida exhibición de un tema tabú, es probablemente lo que aseguró el éxito y la difusión de esta obra.

Por último y para finalizar con la obra de Billingham, como mencionamos anteriormente, las imágenes que conforman *Ray's a Laugh* no fueron hechas inicialmente para ser expuestas, pero desde un inicio fueron concebidas como materia prima para la generación de una obra artística. Evidentemente desconocemos cuál habría sido el destino de estas imágenes si su representación hubiera sido en una pintura, si el autor hubiera realizado

---

<sup>267</sup> DIEGO OTERO, Estrella de. *No soy yo...* ob. cit., p. 62.



exactamente las mismas imágenes pero en otro medio distinto a la imagen fotográfica. ¿Habrían sido igual de polémicas? ¿Sería igualmente impactante representar a un padre alcohólico en una pintura que en una fotografía? Sin duda, ese es un tema que habría de estudiarse, y que no es la intención desarrollar en este espacio, pero sí consideramos importante reflexionar sobre el modo en que el medio fotográfico condiciona la lectura de las imágenes que funcionan como documentación de un tema socialmente incómodo.

Por otra parte, y continuando con la representación de la idea de crisis en la familia, recuperamos una obra que tiene que ver con el desequilibrio en el grupo familiar, que se concreta en una obra en la que los conflictos entre los miembros de la familia y los inherentes al propio artista, su identidad y la ausencia de su padre, son confrontados a partir de la creación fotográfica. El joven fotógrafo **Alfonso Almendros** (n. España, 1981) desarrolla el proyecto *Family Reflections* (2011-2013) desde una complicada posición personal. Después de vivir varios años en el extranjero, regresa a vivir unos meses con su familia, para descubrir que algunas cosas habían cambiado durante su ausencia y que los miembros de su familia se estaban enfrentando a distintos problemas que parecían no tener una solución sencilla. En palabras del artista:

En esta situación, descubrí un paralelo entre mi madre, mis primos y yo. Estaba seguro de que compartíamos una actitud común hacia esas dificultades. Algo oculto y común que nos define como grupo y que vino de las profundidades más lejanas de nuestras personalidades. No recuerdo cuando mi padre murió, pero tuve la sensación de que esta nueva situación tenía muchos paralelos con esa tragedia que sucedió hace muchos años. En ambas situaciones, prevaleció la sensación de que algo importante estaba irreversiblemente perdido. Sentí que algo estaba cambiando a nuestro alrededor y decidí fotografiar y reflexionar sobre lo que éramos en ese momento, pero también sobre lo que habíamos sido hasta entonces.<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> SALVATI, María Teresa. "Family Reflections: An Interview with Alfonso Almendros". GUP Magazine (18 de septiembre de 2013). Disponible en: <https://goo.gl/3DTnRy>. Acceso 23-05-16.



Figura 51. Alfonso Almendros. De la serie *Family Reflections*, 2011-2013.

Alfonso Almendros recurrió a la construcción de imágenes como un modo de confrontar las dificultades emocionales, pero el autor no define este proyecto como un modo de terapia. Más que encontrar respuestas, o mejorar a través del proceso de creación las relaciones con sus miembros, pretende materializar en imágenes esos cuestionamientos y discrepancias. El resultado son fotografías cuidadosamente compuestas, tanto en términos de iluminación y composición, como por la utilización de algunos objetos que complementan la escena. Las poses que dirige en sus personajes son inquietantes. Sus

---

Trad. de: "In this situation, I discovered a parallel between my mother, siblings and myself. I was certain that we shared a common attitude towards those difficulties. Something hidden and common that defines us as a group and came from the farthest depths of our personalities. I don't remember when my father died, but I had the feeling that this new situation had many parallels with that tragedy which happened many years ago. In both situations, there prevailed a sensation that something important was irreversibly lost. I felt that something was changing around us and I just decided to photograph and reflect on what we were at that point, but also about what we had been back then".



Figura 52. Alfonso Almendros. De la serie *Family Reflections*, 2011-2013.

modelos son los propios miembros de la familia, su madre, hermanos y primos, aunque también realiza autorretratos. El artista declara haberse sentido sorprendido por la respuesta y colaboración de su familia para formar parte de las imágenes, aunque ninguno de ellos comprendiera el sentido del proyecto. Pero también declara los problemas que tuvo con algunos de los miembros de la familia, que se sintieron ofendidos por lo que estaba haciendo. Las fotografías son inquietantes. En una imagen el artista hace posar a su madre semi desnuda parada sobre una mesa; en otra un hombre joven posa desnudo de frente a la cámara con una gran fotografía que aparece suspendida y que le cubre la cara. Posiblemente el personaje del retrato es su padre, aunque en ningún momento lo aclara. En relación al proceso creativo y a las implicaciones que tuvo, el artista declara:

Pienso que mostrar tus debilidades a alguien es la prueba de confianza más grande. Para mí, este proceso fue difícil. Me disculpaba después de cada sesión fotográfica. Normalmente a la gente no le gusta ver, por ejemplo, que su madre está envejeciendo, y hacer las cosas que le pedí [a mi madre] que hiciera. Me sentía un poco egoísta, pero al mismo tiempo, tenía la necesidad de hacerlo.<sup>269</sup>

La serie está conformada por veinte fotografías, en su mayoría retratos, pero también hay algunas imágenes de paisajes y otros detalles de interiores. Es una serie que contiene imágenes de su familia inmediata y extendida, pero en ninguna de ellas hay dos personas simultáneamente, quizá, como el propio artista dice, debido a las dificultades de convivencia que hay entre algunos de ellos.



Figura 53. Alfonso Almendros. De la serie *Family Reflections*, 2011-2013.

---

<sup>269</sup> Ídem. Trad. de: "I always think that showing your weaknesses to somebody is the highest proof of trust. For me, this was a hard process. I found myself apologising after every photo shoot. Normally people don't like to see for example that his/her mother is getting older, and doing the things I asked her to do. I felt a bit selfish, but at the same time, I had the urge to do it".

En relación al espacio representado, exceptuando los espacios exteriores, el lugar se entiende como un ámbito abandonado en el que el artista ha colocado algunos objetos de uso doméstico, como platos, manteles o algún mueble. En el caso de las imágenes realizadas en exteriores, tampoco es posible identificar con claridad algún elemento que se relacione con la vivienda familiar.

Por último, sobre el modo de traslado de las imágenes del ámbito privado al público, como mencionamos antes, el autor generó las imágenes como un ejercicio artístico en el que su familia participó activamente. El proyecto fue concebido para ser expuesto y en ese traslado lo que aquí nos interesa enfatizar es que el mismo autor habla de haberse sentido hasta cierto punto egoísta, al “utilizar” a su familia en la construcción de sus imágenes y en su consecuente exhibición. Al parecer Alfonso Almendros no ha tenido problema alguno con exhibir una narrativa familiar relacionada con una crisis entre sus miembros, sino con la exhibición de ellos en las imágenes, como si el uso del cuerpo de los otros significara una forma de explotación. El proyecto ha recibido una acogida positiva en distintos festivales de fotografía emergente en España y en el extranjero y su obra se ha expuesto en diversas ocasiones. Entre las exposiciones colectivas más importantes en las que ha participado cabe destacar el *International Photo Festival Leiden 2014*, en Holanda y el Festival Internacional de fotografía *GuatePhoto* en 2015.

Como hemos podido ver en los dos proyectos anteriores, la crisis familiar es abordada desde una posición severa en la mirada documental de Billingham y en el caso de Almendros, desde una posición evocadora y sobria. Desde ese marco, deseamos contrastar con la visión que desde lo absurdo y en ocasiones lo cómico, desarrolla la fotógrafa **Susan Copich** (n. EE.UU., 1968).



Figura 54. Susan Copich. *Happy Days*, 2012. De la serie *Domestic Bliss*, 2010-2014.

Su proyecto lo tituló originalmente *Domestic Bliss, Parodies on a Theme* y llamándose finalmente *Domestic Bliss* (Felicidad doméstica). Como lo indica su nombre, se trata de una parodia sobre la vida familiar, en la que la autora representa distintas situaciones imaginarias —en ocasiones extremas—, para mostrar la contradicción presente en su dinámica diaria como madre y ama de casa. Antes de casarse y ser madre de dos hijas, Susan Copich fue bailarina y actriz, dichas actividades las abandonó para dedicarse por completo a su esposo e hijas y vivir en una enorme casa en las afueras de Nueva York. Después de años de matrimonio y de verse envuelta por completo en su rol de madre y esposa, sintió que poco a poco dejaba de ser indispensable para sus hijas que comenzaron a crecer. Se dio cuenta de que se encontraba en un matrimonio desencantado y también observó que en las fotos familiares faltaba su persona. Ante este escenario, decidió iniciar su polémico proyecto fotográfico. En el año 2010 comenzó sus estudios de fotografía en el



reconocido Internacional Center of Photography de Nueva York. Su estado emocional sumado a su necesidad de buscar nuevos modos de expresión artística, dieron origen al proyecto.

El hecho de que la artista sea la principal protagonista en las imágenes, reside en la necesidad de desear volver a ser ella el centro de la atención, de por fin integrarse en las fotografías familiares. En palabras de Copich: “Quería explorar la vida indirectamente a través de la caracterización, ya que mi vida se había convertido en el cuidado de mis hijas, esposo y casa; y por mucho que los amo necesitaba expresar más”.<sup>270</sup>



Figura 55. Susan Copich. *Bath Time*, 2012. De la serie *Domestic Bliss*, 2010-2014.

---

<sup>270</sup> LANKSTON, Charlie. “Mother reinvents domestic bliss by placing herself at the front of dark and daring family photos”. Daily Mail. Mail Online (12 de noviembre de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/uZ7kc2>. Acceso 24-04-16. Trad. de: “I wanted to explore living vicariously through character since my life became about taking care of my daughters and husband and home and as much as I love them I needed to express more”.

Las fotografías son escenificaciones cuidadosamente conformadas en las que la artista juega un determinado rol y escenifica una situación que no es autobiográfica, pero que parte de las reflexiones anteriormente citadas.



Figura 56. Susan Copich. *Split Milk*, 2010. De la serie *Domestic Bliss*, 2010-2014.

Los espacios interiores domésticos los convierte en escenarios en los que generalmente participan sus hijas. En algunas de las imágenes aparece un hombre, que podría representar a su esposo, aunque nunca se ve el rostro. Todas las imágenes de la serie hacen referencia a una situación de crisis, en la que la artista juega con los extremos. Por ejemplo, la imagen de las niñas que están en la bañera junto con su madre, quien mira de frente a la cámara y con una mirada entre amenazadora y perdida sostiene en su mano una secadora de pelo conectada a la corriente eléctrica. La situación es evidentemente ficticia pero hace referencia a un sentimiento de profunda frustración. En contraste con esta imagen polémica, Copich representa el drama también en una imagen en la que aparece un vaso de leche derramado sobre la mesa, llevando a



extremos opuestos la representación de situaciones de estrés familiar. La artista comenta: “Quería sentirme relevante de nuevo y crear algo honesto y valiente. No quería caer en las grietas de la domesticidad”.<sup>271</sup>

Aunque la serie parte de la situación personal y emocional de la artista, también destaca algunos problemas de la sociedad norteamericana, por ejemplo, en la fotografía *Toy*, la composición se dirige a observar el cuerpo joven, musculoso y semi desnudo que Copich envuelve con sus manos, apuntando a una connotación sexual. Pero en segundo plano se ve a una de sus hijas apuntando con un arma a la otra. El título de la imagen juega con la palabra y no se comprende bien a qué hace referencia cuando utiliza la palabra juguete, si es al hombre joven o al arma. Con esta imagen, la artista fusiona el concepto principal del proyecto en su representación de madre y ama de casa que se divierte con un hombre, con el problema social que significa el fácil acceso a las armas y su habitual presencia en las casas familiares



Figura 57. Susan Copich. *Toy*, 2013. De la serie *Domestic Bliss*, 2010-2014.

<sup>271</sup> Ídem. Trad. de: “I wanted to feel relevant again and create something honest and courageous. I didn't want to fall through the cracks of domesticity”.

norteamericanas.

La exhibición de este proyecto fotográfico ha tenido reacciones diversas, como la misma artista declara en el texto que sirve de introducción a su obra,

Como muchos artistas contemporáneos célebres, la obra de Copich rara vez inspira una respuesta moderada. El viaje de Copich para explorar sus propias verdades es elogiado por algunos y rechazado por otros. Una cosa es cierta, la obra de Copich seguirá teniendo como objetivo confrontar las expectativas sociales.<sup>272</sup>

Además de su presentación en distintas galerías de Estados Unidos, como Cross Contemporary Art y Umbrella Arts Gallery, ambas en Nueva York en el año 2014, su obra ha tenido un impacto importante a través de la prensa digital, y no sólo en los espacios especializada en fotografía, sino en sitios dedicados a temas femeninos, así como en redes sociales.<sup>273</sup> En ese sentido, consideramos importante hacer mención al modo en que algunas temáticas sobre la familia se filtran con facilidad en foros digitales y desde ahí se generan todo tipo de reacciones y comentarios provenientes del usuario digital anónimo. Más aún si la producción artística es polémica pues, en ese caso, la exhibición de las imágenes de lo familiar e íntimo cobran un sentido distinto cuando se alejan del ámbito galerístico para entrar en un terreno amplio, heterogéneo y ambiguo como lo es la esfera digital. Ahí, la lectura y comprensión del proyecto queda a merced de los criterios editoriales (en el mejor de los casos) y a su vez, de las opiniones abiertas a cualquier usuario que vierte con ferocidad sus percepciones sobre cualquier tema. Este sin duda

---

<sup>272</sup> COPICH, Susan. "The Artist, Bio". Susan Copich Photography (marzo de 2016). Disponible en: <https://goo.gl/Fdgw9D>. Acceso 24-04-16. Trad. de: "Like many celebrated contemporary artists, Copich's art rarely inspires a moderate response. Copich's journey to explore her truths is celebrated by some and shunned by others. One thing is certain, Copich's work will continue to turn social expectations on its head".

<sup>273</sup> Como la página especializada en creación de noticias para compartir en línea *Inquisitr*. *News Worth Sharing* y *Slate* en Estados Unidos o *UFunk* en Francia.

es un aspecto que deberá estudiarse con profundidad y en otra instancia, pero deseamos por lo menos hacer un breve señalamiento a él.

A manera de cierre de este apartado, deseamos hacer mención al modo en el que los tres proyectos descritos utilizan discursos visuales opuestos en la construcción de sus narrativas. En el proyecto de Billingham encontramos que a partir de la documentación fotográfica y de la toma directa, el autor describe con precisión el ambiente de crisis en su familia. En el caso de Almendros es a partir de una escenificación basada en las evocaciones y en construcciones visuales poéticas y misteriosas, mientras que en la obra de Copich es el absurdo o el humor negro, el medio que la autora utiliza para representar la crisis familiar. Los tres proyectos han sido polémicos, en la debida proporción que le confiere el recorrido artístico a cada uno de los autores, siendo precisamente esa inquietante reacción del público una de las cuestiones que nos interesan y que nos conduce a la siguiente pregunta: ¿Qué incomoda más en la obra de estos autores, exponer la crisis familiar o el modo en que lo hacen? Quizá sea la suma de ambos factores. Y quizá sea el hecho de que todos visualizan temas que pueden ser muy comunes dentro de cualquier estructura familiar, pero de los que nadie habla y mucho menos lo exhibe en imágenes que describen sus propias relaciones familiares.

### Otras referencias

- **LaToya Ruby Frazier** (EE.UU., 1982). *The Notion of Family*, 2002-2009. Confronta en sus imágenes los problemas generacionales entre ella su madre y su abuela. El acto fotográfico lo comprende como un modo de compartir y solventar las fricciones.

- **Martha Fleming-Ives** (EE.UU., 1983). *Red Parts Whole*, 2010 - en proceso. Realiza retratos a su familia inmediata, cuya dinámica se ve afectada por la enfermedad mental de su hermana. Genera así una colección de fotografías que funcionan como un álbum familiar fallido en el que la crisis familiar es el motivo.



Figura 58. Martha Fleming-Ives. *Red Parts Whole*, 2010 - en proceso.

- **Roger Guaus** (España, 1972). *L'inassolible*, 2012. A partir del reconocimiento de un contraste sobre los valores en las generaciones pasadas y la pérdida de estos en las actuales, el proyecto funciona como un homenaje a sus padres, quienes se esforzaron por conducir a sus hijos hacia la felicidad.



- **Alex Nelson** (EE.UU., 1989). *From here on out*, 2009 - en proceso. A partir del divorcio de sus padres realiza una documentación sobre cómo se transformó la vida de toda la familia.



Figura 59. Alex Nelson. *Dad's Things*, 2009. De la serie *From here on out*, 2009 - en proceso.

**Verónica Mastrosimone** (Argentina, 1972). *La familia*, 2015. Registra los excesos en las fiestas familiares como un modo de exhibir a los miembros de su familia fuera de los esquemas que tradicionalmente definen la imagen familiar. El alcohol, la fiesta y la descompostura conforman una especie de anti álbum familiar.



Figura 60. Verónica Mastrosimone. *Mamá*, 2015. *La familia*, 2015.

### 4.1.3 Familia extensa y otros modelos de familia

Como revisamos en el primer capítulo sobre las definiciones de familia, en la sociedad contemporánea occidental existen otras estructuras que amplían el modelo tradicional de la familia nuclear. La familia elegida o también las conformadas por parejas del mismo sexo, son un ejemplo del modo en que la definición de familia se abre a otras posibilidades en las que ésta se comprende más como una forma de organización de un pequeño grupo social vinculado por las emociones que desde un lazo sanguíneo o legal. En la fotografía contemporánea, estos modelos de familia pueden ser expuestos desde una posición personal que pretende sensibilizar sobre esos otros modos de hacer familia o bien, desde una posición que simplemente muestra un modo más de convivencia. Esto lo hemos revisado anteriormente con la obra de Nan Goldin y de Larry Clark. En este espacio revisaremos la obra de artistas que exhiben tres modos alternos a la familia nuclear. Por una parte revisaremos un proyecto en el que la familia extendida funciona como protagonista para elaborar un discurso sobre la complejidad de las relaciones familiares como primera organización social, y por otra parte mostraremos dos proyectos que en los que la familia elegida y la homosexual se muestran como formas alternativas en la conformación de grupos familiares.<sup>274</sup> En el primer caso, localizamos la obra del fotógrafo **Mira Bernabeu** (n. España, 1969), quien desarrolla un complejo proyecto que titula *Mise en scène* (1996-en proceso) conformado por imágenes de su familia extendida a la que va sumando distintas versiones con el paso de los años a manera de variaciones sobre el mismo tema. La primer parte de la serie la titula *Mise en scène I* (1996). Para

---

<sup>274</sup> Aunque en el primer capítulo hemos descrito los distintos tipos de familia, mencionamos aquí una breve descripción de los que se tratan en este apartado. La familia extensa, hace referencia al grupo doméstico que incluye cualquier pariente además del padre, la madre o los hijos. La familia elegida es la conformada por un grupo de personas que cumplen distintos roles en el grupo similares a los de una familia nuclear, como las relaciones que se generan en un asilo o dentro de un grupo de amigos. Las familias homoparentales son las conformadas por parejas del mismo sexo, con o sin hijos.

realizarla convocó a todos los miembros de su familia (paterna, materna y los cónyuges) y los hizo posar en un escenario, concretamente en el teatro Wagner ubicado en Aspe, Alicante (España), lugar que perteneció anteriormente a su familia.<sup>275</sup> Todos los “actores”, desde los niños pequeños hasta los ancianos aparecen en dos versiones, vestidos y semi-desnudos, apenas cubiertos con ropa interior que aparenta estar manchada de sangre.



Figura 61. Mira Bernabeu. Díptico *En círculo II*, 1996. De la serie *Mise en scène I*, 1996.

---

<sup>275</sup> “Panorama Doméstico Mise en Scène X, 2006. Mira Bernabeu”. Sala Parpalló (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/Fi4pO9>. Acceso 02-05-16. Boletín de prensa de la exposición celebrada en la Sala Parpalló (Valencia, España), de octubre 2006 a enero 2007.



Posan en grupo, formales, inmóviles y con una expresión apenas visible en sus rostros. De esta manera cuestiona la realidad de la convivencia dentro de su grupo familiar, evocando las fricciones, los desacuerdos y los modos diversos de pensamiento entre los múltiples miembros que componen la diversidad del grupo. El resultado es una fotografía de la familia extendida que sale completamente de la forma tradicional de representación, al mostrar a todos en dichas condiciones y además al aportar una fuerte crítica a la idea de que la familia como grupo representa un espacio de protección, tranquilidad y armonía. Como menciona Marta Gili a propósito de la serie,

El mito de la cohesión familiar ante los peligros que depara el mundo exterior, es uno de los más extendidos, y a la par de los que más sufrimiento ha provocado y sigue provocando: cuando esta intimidad se rompe, cuando la intensidad familiar fracasa, aparece simultáneamente el sentimiento de culpa a causa del conflicto [...] El secreto deseo de calibrar con el mismo rasero a todos los miembros de la familia sigue presente, aunque sea a costa de romper todos los tabúes, como el de la desnudez de los padres, o el respeto a los mayores.<sup>276</sup>

La exhibición de las imágenes como dípticos es un elemento fundamental para la construcción de la narrativa en la obra de Bernabeu. La imagen en la que la familia aparece vestida provee información sobre la apariencia y el estatus social diverso aunque sea el mismo grupo familiar. Pero en la fotografía en la que están semi-desnudos, lo que pone en evidencia son las relaciones interfamiliares profundas, es decir, lo que está más allá de las apariencias. Por otra parte, Bernabeu elige detalles de sus fotografías para realizar breves “homenajes” a los miembros de su familia, por ejemplo, en los fragmentos en que extrae las imágenes de sus abuelas. El homenaje se vuelve

---

<sup>276</sup> GILI, Marta. “¿Qué se entiende hoy por familia?”, en *Exit*, nº 20, 2005, p. 118.

contradictorio, por lo menos en el sentido visual que propone, al elegir la versión en la que aparecen semi-desnudas.



Figura 62. Mira Bernabeu. *En círculo III, Homenaje a mis abuelas*, 1996. De la serie *Mise en scène I*, 1996.

Bernabeu utiliza a su familia —y se excluye de las imágenes—, como un espejo de la sociedad española, que queda mejor evidenciado en la segunda parte de la serie que complementa diez años después a la primera. En esa segunda serie, convocó nuevamente a todos los miembros de su familia en el mismo teatro para retratarlos en dos versiones, en una fotografía aparecen nuevamente semidesnudos y en otra imagen aparecen vestidos formalmente. Para esta segunda fotografía, organizó la posición de cada uno de los miembros de su familia, según una serie de informaciones que éstos le habían

proporcionado al artista a partir de un breve cuestionario-encuesta. En éste, se vertían datos relacionados con sus opciones religiosas y políticas, así como su actual situación económica. La puesta en escena fue organizada según la opción política, a la izquierda, centro y derecha, respectivamente. La serie se conformó por un tríptico en el que la imagen central aparecían todos los miembros de la familia y en las imágenes laterales del tríptico, se separaban en dos grupos, el de la izquierda afín a este pensamiento y el de la derecha lo mismo. Esta segunda parte de la serie la tituló *Mise en scène X*, 2006. La continuación de la serie, significa una reelaboración de la primer idea que desarrolló Bernabeu pero también es un modo de representar el paso del tiempo, las fricciones y los distanciamientos que se generan dentro de la familia. En palabras del autor:

Si con el proyecto *En círculo, Serie Mise en Scène I*, 1996, se cuestionaba la realidad de la convivencia dentro de un grupo (la familia), mostrando la violencia explícita en él; en *Panorama doméstico, Serie Mise en Scène X*, 2006, se cuestiona tanto eso como los pilares económicos, políticos y religiosos del grupo, mostrando públicamente los pensamientos más privados de sus componentes.<sup>277</sup>

La serie fotográfica es acompañada por un video que documenta la puesta en escena y en la que se evidencia el papel de director del fotógrafo para organizar las distintas tomas fotográficas. El video se titula *Panorama Doméstico ¡Acción!*, en el que, según Carles Guerra funciona como soporte de la memoria familiar en el cual se vierten otros aspectos de la memoria familiar que generalmente quedan fuera de lo que se refleja en un álbum. En palabras de Guerra:

---

<sup>277</sup> BERNABEU, Mira. “Panorama doméstico de Mira Bernabeu. Serie Mise en Scène X”. Equipo Atlas (1 de abril de 2016). Disponible en: <https://goo.gl/pDCmkF>. Acceso 03-11-16.

El video que documenta la jornada nos permite introducirnos en las tensiones de *Panorama doméstico ¡Acción!*. A lo largo de este documento el interés estético y ciertas formas de representación sociológica se articulan sin excluirse. Lejos de plantear una disyuntiva entre formas de representación visual y otras de cariz conceptual, el video –que se suma a los resultados del proyecto global– permite una coexistencia dialógica que combina diferentes acercamientos metodológicos al objeto de la familia.<sup>278</sup>

La concepción de familia que propone Bernabeu está relacionada con la idea de familia comprendida dentro de un contexto social más amplio, es decir, su familia es el resultado de la influencia social externa y a la vez es el modelo de una determinada sociedad. El hecho de situar a su familia en un teatro, alejado de cualquier referencia a un espacio privado-íntimo, provee al retrato familiar de un sentido social más amplio y aparentemente impersonal, pero al mismo tiempo no debemos olvidar que es su propia familia la que le sirve de modelo. Por lo tanto lo que ahí se exhibe es un retrato de su vida privada y la de los miembros de su familia.

En relación al traslado de lo privado a lo público, en este proyecto es evidente que la intención del autor y la participación de su familia fue entendida desde un inicio como parte de un ejercicio artístico que sería expuesto. Su familia participó en la primer fotografía y reiteró su apoyo en la segunda parte del proyecto celebrada diez años después. Ambas series han sido expuestas en diversos espacios galerísticos como en la Sala Parpalló en Valencia, 2006; la Galería Trayecto en Vitoria, 2008 y en la Fundació Espais en Girona en el año 2007.

---

<sup>278</sup> GUERRA, Carles. “Diez años después. Un tableau familiar en video”. Mira Bernabeu (16 de noviembre de 2011). Disponible en: <https://goo.gl/bWPdSf>. Acceso: 03-11-16. Texto crítico para la exposición *Panorama Doméstico Mise en Scène X, 2006. Mira Bernabeu*, celebrada en Sala Parpalló, Valencia, del 25-10-2006 al 07-01-2007.



Figura 63. Ryan McGinley. *Dash Bombing*, 2001. De la serie *The Kids Are All Right*, 1998-2003.

Desde la representación de la familia extendida de Bernabeu, nos trasladamos a la familia elegida que exhibe **Ryan McGinley** (n. EE.UU., 1977), con la serie que titula *The Kids Are All Right* (1998-2003). Inspirado por Larry Clark, a quien conoció mientras estudiaba diseño gráfico en Nueva York, realiza un extenso proyecto fotográfico en el que documenta su vida y la de sus amigos en el entorno neoyorkino. Las imágenes de McGinley registran un ambiente de inquietud adolescente, festivo, caótico, sexual y pleno de movimiento. A diferencia de la obra de Larry Clark y también de Nan Goldin, en la familia elegida de McGinley hay poco espacio para el drama y el dolor, pero sin duda funcionan como un eco a la obra de ambos autores. Como menciona Charlotte Cotton:

La ubicación de muchas de las fotografías de McGinley —el Lower East Side de Manhattan—, zona reconocida como gentrificada desde finales de los años 70, fue también el sitio de los primeros trabajos de Nan Goldin. Esta es quizá una indicación de que la versión de McGinley de la fotografía de la vida íntima, fue una

respuesta a una herencia reconocida y reformulada. Lo que es nuevo en su trabajo es la falta de angustia y dolor, presente en gran parte de la fotografía íntima previa, ahora sustituida por una conciencia lúdica en colaboración con sus sujetos, para ayudar a dar forma a las narrativas en el contexto público del mundo del arte.<sup>279</sup>

En las fotografías de la serie que realiza por más de cinco años —en Greenwich Village, en el lado oeste de Nueva York, donde vive con sus amigos—, el autor expone un modo de vida en el que se percibe una intensa cercanía entre los miembros del grupo, que se constata no sólo por el intercambio de parejas sexuales sino también por los momentos de juego y



Figura 64. Ryan McGinley. *Having Sex (Polaroids)*, 1999. De la serie *The Kids Are All Right*, 1998-2003.

<sup>279</sup> COTTON, Charlotte. *The Photograph as...* ob. cit., p. 153. Trad. de: “The location of many of McGinley's photographs —the Lower East Side of Manhattan— although gentrified beyond recognition since the late 1970s, was also the site of Nan Goldin's early work. This is perhaps one indication that McGinley's version of photography of intimate life was a response to and rephrasing of a recognized heritage. What is new in his work is a lack of angst and phatos apparent in so much earlier intimate photography, now substituted by a knowing playfulness in collaboration with his subjects to help shape the narratives for the public context of the art world”.



descanso o de complicidad mientras realizan grafitis, escalan edificios o vagan desnudos por un callejón.

Las fotografías son realizadas tanto en el espacio íntimo de las habitaciones de un apartamento caótico, en el que la cama será uno de los escenarios íntimos más repetidos, aunque también otros espacios domésticos forman parte de la serie, como el baño o el salón, pero el proyecto también se caracteriza por registrar la vida cotidiana de él y sus amigos en distintos espacios urbanos como azoteas de edificios, calles oscuras, lagos o también muros ciegos que sirven de fondo neutro para los retratos de sus amigos.

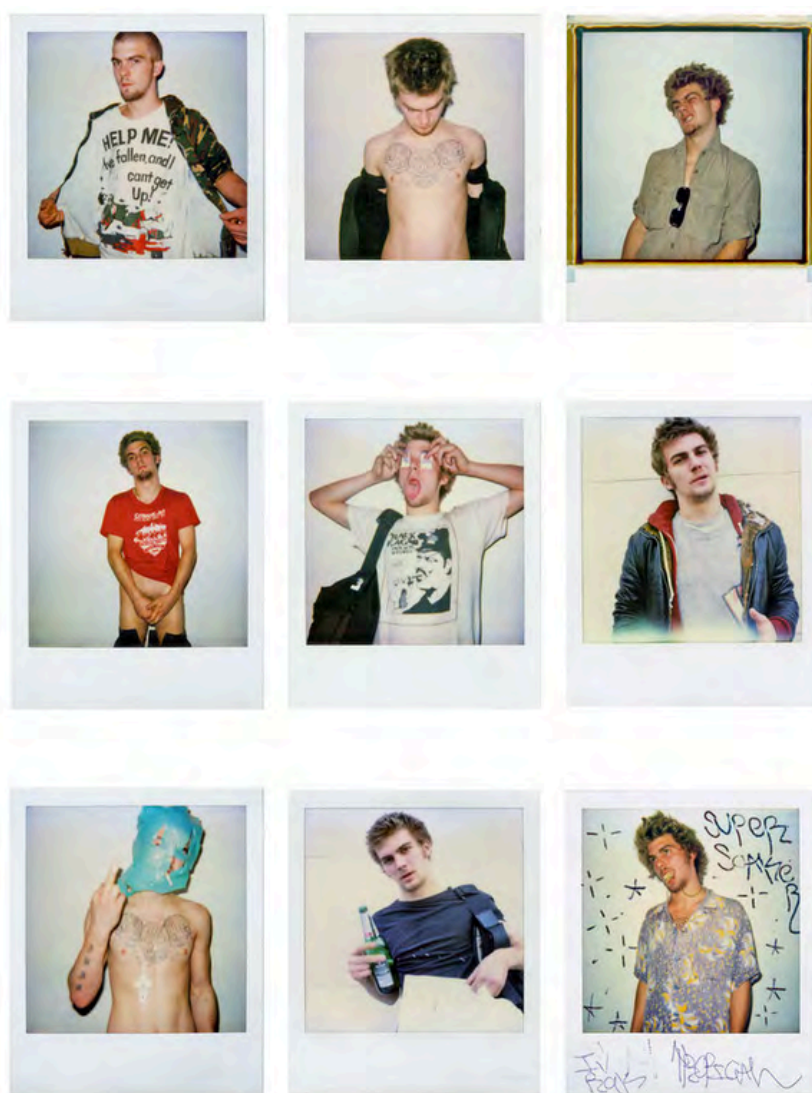


Figura 65. Ryan McGinley. *Dash, Polaroids*, (Años variables 2002-2003). De la serie *The Kids Are All Right*, 1998-2003.

El proyecto se entiende en el cúmulo de imágenes que reiteran momentos de euforia, poses absurdas, rostros ensangrentados por peleas callejeras o accidentes, hombres jóvenes masturbándose y también parejas heterosexuales y homosexuales en momentos de intimidad, todo lo anterior sin caer en lo emotivo o lo sentimental. Las imágenes parecen más un registro crudo y directo de un modo de vida desenfadado en una fiesta que no termina y que permanece en éxtasis constante.



Figura 66. Ryan McGinley. *Lizzi*, 2002. De la serie *The Kids Are All Right*, 1998-2003.



En palabras del autor: “Mis fotografías son una celebración de la vida, de la diversión y de lo bello [...] Son un mundo que no existe. Una fantasía. La libertad es real. No hay reglas. La vida que me gustaría estar viviendo”.<sup>280</sup>

Gran parte de la serie está conformada por retratos en los que los personajes posan de manera frontal al autor, realizan algún gesto o una pequeña acción probablemente dirigida o producto de una reacción espontánea. En el resto de las imágenes, el estilo de McGinley se caracteriza por ser fotografías de instantes, en las que en ocasiones la poca calidad técnica de la toma puede incluso ser parte de una propuesta estética. Este estilo se verá también en la obra de otros autores que durante la primer década del siglo XXI explotaron la estética del error como una propuesta estética renovadora.<sup>281</sup> Por otra parte, es interesante apreciar en la serie *The Kids Are All Right* que aunque la obra aborda la vida de su círculo más cercano, de su tribu, no hay imágenes de grupo, sino de parejas o de personajes aislados. El autor aparece en algunas fotografías, en algunas de ellas interactúa con sus amigos, mientras que la gran parte de ellas corresponden a autorretratos. Sin embargo, a diferencia de la obra de Nan Goldin, el proyecto de McGinley no se percibe como una obra de profundidad introspectiva, sino como un registro desenfadado de una forma de vida.

Los amigos del autor son también artistas o *skaters*, grafiteros y músicos, es decir, todos ellos forman parte de un círculo creativo que apoya la documentación que McGinley realiza constantemente, colaboran con su

---

<sup>280</sup> GEFTER, Philip. “A Young Man With an Eye, And Friends Up a Tree”. The New York Times (6 de mayo de 2007). Disponible en: <https://goo.gl/DavN9i>. Acceso: 05-04-16. Trad. de: “My photographs are a celebration of life, fun and the beautiful,” he said. “They are a world that doesn’t exist. A fantasy. Freedom is real. There are no rules. The life I wish I was living”.

<sup>281</sup> Véase el caso de Terry Richardson en gran parte de sus imágenes de moda y por otra parte el estilo de Wolfgang Tillmans (referenciado al final de este apartado), desde su producción fotográfica conceptual.

proyecto, actúan para él, son conscientes de su participación en las imágenes y de la intención del autor para ser expuestas.

La primera vez que las imágenes fueron expuestas, fue en el año 2000, en una sala de un edificio en construcción en Manhattan que el artista adaptó como galería para montar una exposición por sí mismo. Hizo cien libros que contenían cincuenta imágenes cada uno, en la exposición vendió cincuenta de ellos y el resto lo envió a fotógrafos a los que admiraba, entre ellos Larry Clark, Nan Goldin y Wolfgang Tillmans. Uno de ellos llegó a manos de un galerista y desde ahí, en el año 2003 su obra se expuso individualmente en las salas del Whitney Museum de Nueva York. El autor tenía la firme intención de exhibir su obra, y en ello su vida y la de sus amigos, y también le interesaba ser reconocido por su trabajo, que su obra fuera ampliamente difundida. Como él mismo lo indica: “Me interesa llegar a las masas con mi trabajo. Es una de mis metas”.<sup>282</sup> Con esta declaración, el autor confirma su intención en la exhibición, que al final resulta coherente con el lenguaje fotográfico, directo y sin censura que caracteriza su trabajo.

De la exhibición de la vida agitada de un grupo de jóvenes que conviven en Nueva York y continuando con el reconocimiento de otros modelos de familia, nos trasladamos a la obra de **Zackary Drucker** (n. EE.UU., 1983) —una mujer transexual— y de **Rhys Ernst** (n. EE.UU., 1982) —un hombre transexual— ambos pareja sentimental. Durante seis años, los dos artistas documentan su vida como pareja además de mostrar el proceso en el que están cambiando de género. El resultado es una serie que titulan *Relationship* (2008-2013) y que tuvo como primer plataforma de difusión la prestigiosa Bienal del Whitney Museum de Nueva York en 2014. La serie, además de exhibir variados aspectos de la vida privada de los autores, significa la narración de su

---

<sup>282</sup> GEFTER, Philip. “A Young Man With an Eye, And Friends Up a Tree”. The New York Times (6 de mayo de 2007). Disponible en: <https://goo.gl/DavN9i>. Acceso: 05-04-16. Trad. de: “‘I’m interested in reaching the masses with my work,’” he said. ‘It’s one of my goals’”.

vida sentimental en paralelo a la construcción de una nueva identidad física y de la transformación psicológica que conlleva ese proceso.

Aunque en sus imágenes registran el cambio de género por el que está pasando cada uno de ellos, la serie se aleja del sensacionalismo en torno a este acto y se centra en representar el aspecto emocional e íntimo de la pareja. Si bien, algunas imágenes sí ponen de manifiesto sus respectivas transformaciones. De esta manera, el proyecto se convierte en un documento que, con gran naturalidad, refleja la vida amorosa de una pareja. Esto seguramente es el reflejo de la situación en la que fueron realizadas las imágenes, pues como ambos autores dicen, originalmente las fotografías fueron hechas como parte de su vida privada y no tenían ninguna intención de exhibirlas, pero fue con el paso del tiempo y aunado a la exhibición de otro proyecto documental que realizaban sobre la artista transgénero Flawless Sabrina, que surgió la oportunidad de mostrar las imágenes y así articular un discurso artístico. Al respecto, los autores declaran lo siguiente:

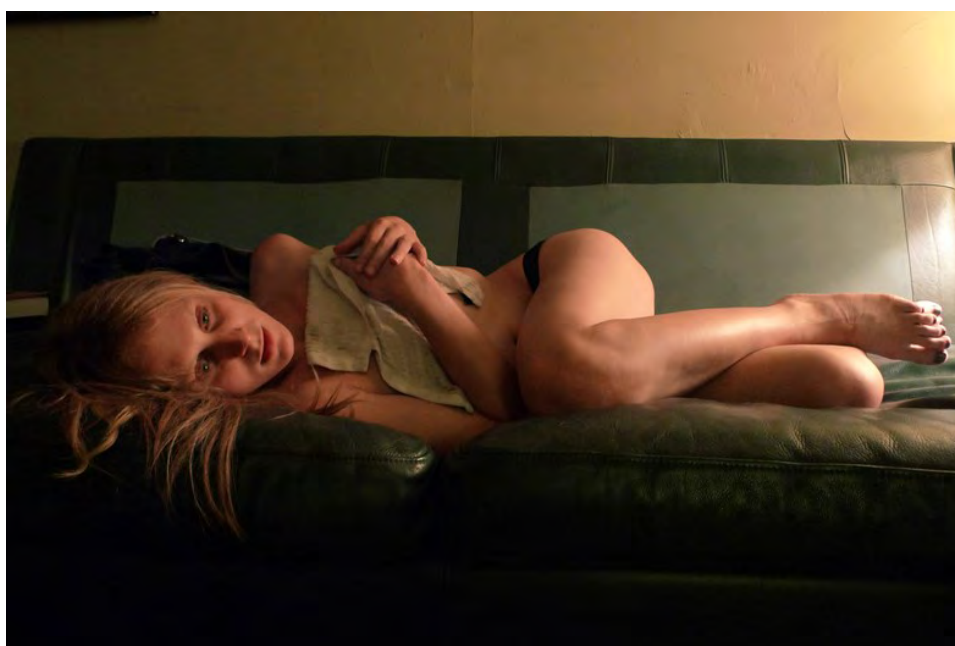


Figura 67. Zackary Drucker y Rhys Ernst. # 49, 2011. De la serie *Relationship*, 2008-2013.

Fotografiarnos uno al otro fue algo que hicimos por diversión, sólo para nosotros. Las imágenes no eran nuestro trabajo principal, siempre eran algo más, algo en el fondo, en la distancia, detrás de nuestro trabajo “real”, de nuestros videos, *performances* y películas.<sup>283</sup>

Por otra parte, la atención que dirigen hacia las relaciones transgénero con este proyecto, resulta en un momento idóneo desde un sentido social, temporal y geográfico. Al ser un proyecto que se desarrolla en Estados Unidos, y de producción tan reciente, la obra logra una amplia visibilidad por el hecho de ser exhibida en importantes espacios museísticos que, además, aportan un

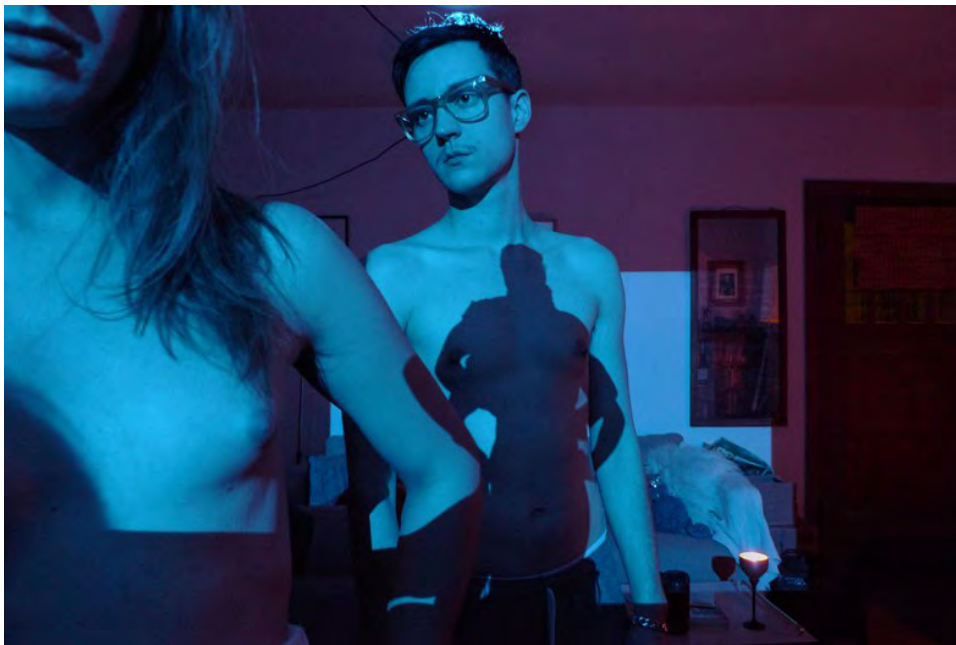


Figura 68. Zackary Drucker y Rhys Ernst. #44, *Flawless Through the Mirror*, 2013.  
De la serie *Relationship*, 2008-2013.

---

<sup>283</sup> DRUCKER, Zackary y ERNST, Rhys. *Relationship*. Munich; London; New York: Prestel Verlag, 2016, p. 14. Trad. de: “Photographing each other was something we did for fun, just for us. The images weren't our primary work, they were always something else, something in the background, in the distance behind the “real” work —our videos, performances, and films”.

amplio despliegue de actividades para apoyar tanto la difusión del proyecto como, dar visibilidad a las parejas transgénero así como al cambio de sexo.<sup>284</sup>

Las fotografías que conforman *Relationship*, como hemos dicho antes, son imágenes de la vida cotidiana de la pareja, en las que existe un estilo que se puede entender como documental, pues pareciera ser el registro de momentos en los que no hay una aparente dirección o intervención por parte de los autores. Sin embargo, también se encuentran imágenes que se entienden construidas, sobre todo los retratos en los que aparecen uno o ambos personajes. Los espacios en los que se desarrollan las actividades es, por una parte, la casa en la que ambos conviven, de la que se puede ver los dormitorios, el salón o la cocina; y por otra parte el espacio público, del que registran su vida social en fiestas y conciertos, sin embargo en el proyecto



Figura 69. Zackary Drucker y Rhys Ernst. De la serie *Relationship*, 2008-2013.

---

<sup>284</sup> Como parte de la exposición realizada en el Whitney Museum de Nueva York en 2014, se proyectó *She Gone Roghe* (2012), un corto documental-ficción que realizaron ambos autores y en el que Zackary Drucker actúa para explorar y cuestionar su proceso de construcción de identidad como “Darling”. También se realizaron acciones performativas por tres reconocidos artistas transgénero: Holly Woodlawn, Vaginal Davis y Flawless Sabrina.

predomina el primer tipo de imágenes. Por otra parte, entre las fotografías de momentos íntimos, dejan ver también los medicamentos que ambos están tomando como parte de su tratamiento médico para el cambio de sexo y también las transformaciones en el cuerpo que lentamente se van apreciando en cada uno de ellos.



Figura 70. Zackary Drucker y Rhys Ernst. #23, *The Longest Day of the Year*, 2011.  
De la serie *Relationship*, 2008-2013.

Finalmente, compartimos lo que señala Stuart Corner, comisario del Museum of Modern Art de Nueva York, en el prólogo al libro *Relationship* publicado en 2016: “Este cuerpo de trabajo genera un código para reconsiderar nuestras familias y nuestras relaciones, no como estructuras fijas, sino, como comunidades elásticas capaces de celebrar la transformación, en vez de temerla”.<sup>285</sup>

---

<sup>285</sup> Ibídem, p. 7. Trad. de: “This body of work forms a codex for how we might reconsider our families and relationships, not as fixed structures but as elastic communities capable of celebrating, rather than fearing, transformation”.

Por medio de la revisión de la obra de Mira Bernabeu, Ryan McGinley y de la pareja de artistas Zackary Drucker y Rhys Ernst, se ha querido ejemplificar la diversidad presente en los modelos de familia que se representan en la fotografía contemporánea. El caso de McGinley claramente hace eco a la obra de Nan Goldin por ser un registro minucioso de la vida que comparte con sus amigos, que, como en el caso de Goldin, son también su familia elegida. Por otra parte, en la obra de Bernabeu encontramos en la puesta en escena de su familia extendida que, desde la diversidad del numeroso grupo que se reconoce como una familia española más, propone crear un espejo de la diversidad social y de pensamiento político y religioso presente en la sociedad española. Así como Mira Bernabeu entiende a su propia familia como ese espejo de lo social, Zackary Drucker y Rhys Ernst hacen pública su intimidad para mostrar la vida que lleva una pareja transgénero, a la vez que colaboran en dar visibilidad a este tipo de relaciones. Por lo tanto, la propuesta de Drucker y de Ernst funciona también como un modo de reflejar con naturalidad un aspecto de la sociedad. Lejos de todo sensacionalismo, los autores exhiben cuestiones relacionadas con la homosexualidad y el transgénero desde una perspectiva que asume con naturalidad este tipo de relaciones.

### Otras referencias

- **Tyler Udall** (Canadá, 1979). *Auguries of Innocence*, 2015. Documenta su regreso a Vancouver después de haber estado en el extranjero durante años. En ese retorno registra su activa vida sexual con diversos compañeros, con los que ha creado una *tribu* en la que la práctica común es llevar al límite la vida, tanto en términos sexuales como en otras actividades. Con su trabajo pretende exponer otras visiones sobre la intimidad masculina.



- **Ann Fessler** (EE.UU., 1945). *Along the Pale Blue River*, 2001; *A girl like her*, 2011 y *Cliff & Hazel*, 1995-1999. Desde su historia personal como hija adoptada, hace una serie de instalaciones, fotografías y videos sobre el modo en que la adopción modifica la identidad, moldeándola según el hogar que adopta. También busca dar visibilidad y voz a las mujeres en Estados Unidos que durante los años posteriores a la segunda guerra mundial fueron forzadas a dar en adopción a sus hijos, privándolas de cualquier nexo con ellos.

- **Wolfgang Tillmans** (Alemania, 1968). Dentro de su producción fotográfica realizada en los años noventa, registra la vida cotidiana de sus amigos con una estética cercana a la fotografía de aficionados. Mezcla escalas, procesos y géneros fotográficos para cambiar las relaciones entre las imágenes expuestas. *If One Thing Matters, Everything Matters* (2003), fue una retrospectiva organizada en la Tate Gallery de Londres en la que se mostró parte de su obra a la que hacemos referencia.

- **Arnis Balcus** (Latvia, 1978). *Myself, Friends, Lovers and Others*, 2000-2004. Por medio del uso de la estética de la fotografía instantánea, registra momentos cotidianos en la vida de los amigos con los que vive para así generar una fusión entre lo público y lo privado. La serie se conforma de retratos, imágenes de sexo y también de los objetos y los espacios en los que se desarrolla la vida de los jóvenes.

- **Nicolás Pousthomis** (Argentina, 1975). *Gloria*, 2013-2014. Parte de la frase de Tolstoy: “Todas las familias dichosas se parecen, y las desgraciadas, lo son cada una a su manera”, para realizar un ensayo fotográfico con los miembros de su familia extendida que parecen atravesar por un momento en el que todo parece irles bien, que todos son felices o al menos se dirigen hacia ello. Es un proyecto que alejado del drama, celebra la unidad familiar y los buenos tiempos.



- **Alba Yruela** (España, 1989). *Love*, 2010. Realiza un registro de su vida cotidiana con su pareja al tiempo que documenta el modo en que conviven con su grupo de amigos más cercanos con los que han conformado una dinámica de familia.



Figura 71. Alba Yruela. De la serie *Love*, 2010.

- **Helena Neme** (Uruguay, 1974). *Deseos y temores*, 2014. Realiza una serie en la que representa estados emocionales durante su embarazo. Desde su posición como mujer de cuarenta años, embarazada y homosexual, realiza autorretratos y también imágenes en las que aparece con su pareja. Utiliza las fotografías

como metáforas de sus miedos sobre la salud de ella y la de su futuro hijo y también por el contexto en el que crecerá.



Figura 72. Helena Neme. *Las mamás*, 2014. De la serie *Deseos y temores*, 2014.

#### 4.1.4 La familia imaginaria, roles recreados

Anteriormente tratamos la idea de la documentación de la vida cotidiana y familiar como un modo de construir recuerdos y en ellos articular el complejo concepto de identidad familiar. En este espacio, deseamos contrastar esas narrativas con las que desde la imaginación y la escenificación construyen una familia que no existe.



Figura 73. Suzanne Heintz. *The vows, the dance*, 2014. De la serie *The Playing House Project: Life once removed*, 2000 - en proceso.

El proyecto fotográfico de **Suzanne Heintz** (n. EE.UU., 1965) titulado *The Playing House Project: Life once removed* (2000 - en proceso) es una especie de catálogo de fotos familiares sobre situaciones cotidianas. Aparecen tres personajes: la fotógrafa, su esposo y su hija de ocho años. Las fotografías representan los momentos felices que podrían estar en cualquier álbum de familia: el día de la boda, las vacaciones invernales en la montaña nevada, los regalos que se abren con sorpresa en la noche de navidad o un baile en traje de

gala con su esposo. También aparecen momentos con su hija, como la noche de *halloween* en la que la madre la acompaña a pedir dulces o la niña que busca huevos de colores en el día de pascua. Susan Heintz, no se limita a representar situaciones o eventos importantes, sino que, además suma otros momentos de la vida cotidiana: como una noche aburrida frente a la televisión o una tarde de juego de cartas en la mesa del jardín. El proyecto reproduce la imagen estereotipada de la familia feliz norteamericana de clase media que vive en un barrio suburbano. Lo particular de esta serie es que la familia de Suzanne Heintz es ficticia. Tanto su “esposo” como su “hija”, son dos maniquíes en escala real a los que viste, maquilla y posiciona de acuerdo a cada situación que quiere representar.



Figura 74. Suzanne Heintz. *At home, bathers*, 2000. De la serie *The Playing House Project: Life once removed*, 2000 - en proceso.

A pesar del aparente sentido del humor del proyecto, el trasfondo es en realidad una crítica al modelo de familia a la que una mujer de la edad de

Heintz (nacida en 1972, comenzó el proyecto cuando tenía 28 años) debería no sólo aspirar sino de hecho poseer. La fotógrafa responde con este proyecto a la presión social que recae en ella (y que viene desde distintas direcciones, desde su madre hasta sus amistades) sobre el hecho de formar una familia y así lograr una vida plena. Con su obra reflexiona a la vez sobre los múltiples aspectos que como mujer se deben conseguir para lograr una imagen social de éxito y, con ello, de aprobación. Al respecto la artista declara:

El término perfección ya no se utiliza para describir lo que todos nos esforzamos por ser. Ahora, se dice realización [...]. Pero para las mujeres, el camino hacia la realización no es a través de una cosa, es a través de todas las cosas: educación, carrera, hogar, familia, logros, sabiduría. Si alguna de esas cosas se deja de lado, frecuentemente se percibe como que hay algo mal en tu vida.<sup>286</sup>

En cada una de las escenificaciones de Heintz existe un alto grado de ficción que es utilizado tanto, para hacer posible las imágenes, como, para exagerar los roles familiares y las situaciones que representa. Es decir, el suyo es un doble juego de simulacro: exagera e inventa para señalar una problemática real que le afecta a ella como mujer y a tantas otras mujeres que se encuentran reflejadas en ella.

El espacio que utiliza para generar sus pequeñas historias familiares fue, inicialmente, su casa. Desde el dormitorio en el que registra el momento en que se levanta de la cama o le da un beso a su hija para desearle las buenas noches, hasta el salón en el que se celebra la cena de navidad o se abren

---

<sup>286</sup> KIRKOVA, Deni. “‘I married a right dummy’: Woman travels the world with mannequin ‘family’ after her mother complained about her failure to settle down”. Daily Mail. Mail Online (22 de mayo de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/0AYZhp>. Acceso 15-08-16. Trad. de: “‘The term perfect is no longer used to describe what we’re all striving to be. Now it is called fulfilled,’ she says. ‘But for women, the path to fulfillment is not through one thing, it’s through all things; education, career, home, family, accomplishment, enlightenment. If any one of those things is left out, it’s often perceived that there’s something wrong with your life’”.





Figura 75. Suzanne Heintz. *At home, Sleeping in*, 2013. De la serie *The Playing House*  
*Project: Life once removed*, 2000 - en proceso.

regalos. Con el paso del tiempo, el proyecto fue evolucionando para crear discursos fuera de casa e inventar, por ejemplo, unas vacaciones en la montaña o un viaje a París. Salir del espacio del hogar le permitió dar otras visiones al proyecto. Por una parte descubrió que el impacto que causaba durante la toma, en las personas que presenciaban la puesta en escena, generaba inicialmente una situación cómica. Cuando las personas descubrían el sentido del proyecto, lograba girar la atención del público a un problema serio al que se enfrentan mujeres de todas las geografías. Heintz menciona: “Usar el humor, a la par del impacto, permite que mi mensaje penetre y que el trabajo tenga un mayor impacto. El objetivo es lograr que la gente reconsidere su obstinada lealtad a las expectativas de vida tradicionales”.<sup>287</sup>

El proyecto fotográfico de Heintz, por lo tanto, es un modo de representar la familia, más que de fotografiarla. En su discurso encontramos una posición

---

<sup>287</sup> Ídem. Trad. de: “Using humor, paired with shock, allows my message to penetrate, and the work can have greater impact. The aim is to get people to reconsider their stubborn allegiance to traditional life expectations”.

crítica como mujer (que podría haberle dado cabida a este proyecto en el apartado dedicado a las posiciones desde el género), pero desde la perspectiva en que lo estamos analizando, nos interesa además el relevante hecho de inventar una familia en donde no la hay. Como mencionamos antes, *The Playing House Project: Life once removed* inició en el 2000 y hasta ahora sigue siendo un proyecto en construcción. La familia inventada de Heintz ha viajado, ha pasado por crisis familiares, por estancias en un hospital, por celebraciones familiares y hasta ha renovado sus votos matrimoniales, es decir, el proyecto ha evolucionado en su narrativa pero también lo ha hecho la propia “familia” de Heintz.

El proyecto ha sido publicado en múltiples medios de prensa,<sup>288</sup> pero es particularmente notable el hecho de que sólo hemos localizado una exposición de la obra, celebrada en JoAnne Artman Gallery en Nueva York en 2015. Es decir, la divulgación de su trabajo ha sido principalmente por la prensa y medios digitales de información. Consideramos que la falta de reconocimiento de la obra de Heintz dentro de la esfera del arte más oficial, se debe a la doble lectura que puede tener su obra, pues aparenta ser superficial al tiempo que utiliza un estilo fotográfico más cercano a lo popular que a lo profesional. Por último señalamos la polémica por parte de los usuarios en las distintas plataformas digitales en las que hemos localizado el proyecto. No en pocas ocasiones hemos visto comentarios como “loca”, o “por algo no te has

---

<sup>288</sup> Ver: DRISCOLL, Brogan. “Unmarried Woman Poses With Family Of Mannequins To Expose Myth Of ‘The Perfect Life’”, en *Huffpost Women* (11 de marzo de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/XHqvHX>. Acceso: 12-08-16; MEAKIN, Nione. “My Fake Plastic Family”, en *The Telegraph* (27 de abril de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/Ez3RcH>. Acceso: 12-08-16; “En fotos: la mujer que se hizo una familia con dos maniquíes”, en *BBC Mundo* (19 de marzo de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/d0hKzp>. Acceso: 12-08-16; STUART, Michael. “Life once removed: Deconstructing The Work Of Photographer Suzanne Heintz”, en: *I Designy* (22 de octubre de 2015). Disponible en: <https://goo.gl/KZHh9Y>. Acceso 12-08-16; y otros.

casado”,<sup>289</sup> que señalan y de alguna manera ratifican los problemas en la sociedad contemporánea que plantea la autora con su obra.



Figura 76. Suzanne Heintz. *Christmas. Joy to the world*, 2009. De la serie *The Playing House Project: Life once removed*, 2000 - en proceso.

Así como Heintz plantea una familia feliz imaginaria, la fotógrafa **Dita Pepe** (n. República Checa, 1973) en su proyecto titulado *Self Portraits with Men* (2003 - en proceso) imagina cómo pudo ser su vida al lado de distintos

---

<sup>289</sup> En especial ver las reacciones del público en el artículo en el que, como en tantas otras plataformas digitales, se abre un espacio para la discusión. BARNES, Sara. “Suzanne Heintz Photographs the American Dream with her Mannequin Family”, en *Beautiful Decay* (31 de enero de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/7F7Z1w>. Acceso: 12-08-16.



hombres. Para ello, realiza retratos fotográficos acompañada por un hombre que juega el papel de esposo, y en ocasiones con los hijos de éste, para asemejar una fotografía de familia.



Figura 77. Dita Pepe. De la serie *Self-portraits with man*, 2003 - en proceso.

En cada imagen, la autora se viste, posa y actúa de acuerdo al compañero que tiene a su lado. Las fotografías son hechas en el contexto que rodea al hombre que ha decidido colaborar con su proyecto y puede ser tanto el jardín de la casa como otros espacios y escenarios naturales que la “pareja” suele frecuentar. Es decir, se sitúa en los espacios de la vida cotidiana de sus personajes y adapta su persona tanto en el lenguaje corporal como en la vestimenta de acuerdo al lugar y, sobre todo, al estilo del hombre. Sobre este proyecto, la autora comenta:

Siento que todo en mi vida es relativo. Cuando veo mi pasado, si las cosas hubieran sido sólo un poco diferentes, podría haber terminado siendo alguien completamente diferente de lo quien soy ahora.<sup>290</sup>



Figura 78. Dita Pepe. De la serie *Self-portraits with man*, 2003 - en proceso.

El sentido final del proyecto es reflexionar sobre el modo en que el contexto, las personas que nos rodean y en particular la pareja con quien se forma una familia, generan un impacto importante en la construcción de la identidad. Y, por otra parte, “que la noción de identidad puede ser fluida, cambiante y dependiente de las circunstancias”.<sup>291</sup>

El resultado de *Self-portraits with man* son escenificaciones que no siempre quedan claras, pues en ocasiones parecen fotografías casuales que fueron hechas para registrar un día en familia e incluirlas en un álbum. Evidentemente cuando se ve la serie en su conjunto y se percibe que es la

---

<sup>290</sup> BRIGHT, Susan. *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson, 2010, p. 106. Trad. de: “I feel that everything in my life is relative. When I look back on my life, if things had been just slightly different, I could have ended up being someone completely different from who I am now”.

<sup>291</sup> Ídem. Trad. de: “that the notion of identity can be fluid and changeable, and dependant upon the circumstances”.

misma mujer la que aparece en todas las fotografías, es posible entender la escenificación y el montaje de toda una serie de códigos que reproducen los modos de representación de la familia.

Los personajes posan de frente a la cámara, son imágenes en las que la idea de instante no existe. Como en gran parte de las fotografías de un álbum familiar en el que los personajes repiten poses estáticas, ven a la cámara y actúan según el rol que juegan en la familia: ya sea como madre, como esposa, como padre de familia, como abuelos, etcétera.

Por otra parte, como hemos dicho antes, Pepe utiliza tanto espacios interiores como exteriores en sus escenificaciones y, además, los espacios privados en los que trabaja nunca pertenecen al entorno de la autora. Por ello, cuando vemos una fotografía hecha en el exterior de una vivienda familiar o en el interior de un salón, resulta complejo describir esos espacios como “el



Figura 79. Dita Pepe. De la serie *Self-portraits with man*, 2003 - en proceso.

espacio íntimo” que ha sido utilizado para generar las imágenes. Puesto que sí, se trata de un espacio íntimo, pero no es el de la autora y tampoco tenemos la certeza que sea el de los personajes que aparecen en sus imágenes, sin embargo, lo que nos conviene apuntar es que retoma los mismos espacios —de nuevo, como un código— para escenificar una fotografía familiar.



Figura 80. Dita Pepe. De la serie *Self-portraits with man*, 2003 - en proceso.

Sobre el modo en que este proyecto ha sido expuesto, a diferencia de Heintz, su obra cuenta con una amplia difusión, sobre todo en su país en donde ha recibido múltiples premios y reconocimientos por su labor fotográfica. En particular la publicación del libro sobre este proyecto fue premiada en el año 2014 en el concurso de libros sobre fotografía *Artists who do books*, en Londres y también fue nombrada dentro de la lista *The Photographer of the Year 2013*, por Czech Grand Design, en la República Checa. Como parte de la difusión el proyecto, vale la pena indicar lo que la propia artista aclara en la página web personal en la que difunde este y otros proyectos. La biografía

sobre su persona termina con una frase en la que aclara que está casada y que tiene dos hijas. Quizá, y considerando el caso de Heintz, para evitar juicios superficiales sobre su proyecto.

Después de revisar la obra de Suzanne Heintz y de Dita Pepe, queremos recordar aquí el problema que planteábamos en el segundo capítulo de esta investigación sobre las limitaciones en el uso del término autobiográfico en las narrativas que se realizan en primera persona. En particular, el caso de Heintz es un ejemplo de ello. Aunque su proyecto fotográfico es un extremo en el sentido de que es toda una recreación de momentos y de personajes, el hecho de estar representando una situación personal y tan íntima —como no haber formado una familia e inventársela como respuesta a una presión social— hace difícil describir el proyecto como autobiográfico. Es decir, cuando se representa una emoción o una posición personal sobre un tema, en este caso sobre la familia, ¿se puede hablar de autobiografía?, ¿se puede considerar a la familia ficticia de Heintz como parte de un proyecto autobiográfico? Creemos que no pero, sigue siendo un proyecto narrado en primera persona. Por otra parte en la obra de Dita Pepe encontramos una reflexión sobre la identidad y su relación con la familia, que, precisamente por haber sido inventada, pone de relieve el impacto que tiene ésta en la identidad, no sólo desde lo que se hereda o transmite de padres a hijos, sino desde lo que el contexto y en particular la pareja, pueden ser capaces de influir.

#### **Otras referencias:**

- **Bruno Bresani** (Brasil, 1973). *Los hijos que nunca tuve*, 2014. Hace una reflexión sobre la familia que no ha creado y sobre los cuestionamientos que un hombre de poco más de cuarenta años se realiza al respecto. Retoma las fotografías de viejos álbumes familiares que representan momentos que normalmente forman parte de la memoria familiar: cumpleaños, primera



comuni3n, cenas familiares, etc3tera y anula los ojos de los ni1os, como un s3mbolo de eliminaci3n de identidades. As3, los ni1os de sus im3genes son la familia que nunca form3 y al mismo tiempo son los recuerdos que elimina pero, que al mismo tiempo, jam3s sucedieron.



Figuras 81 a 86. Bruno Bresani. De la serie *Los hijos que nunca tuve*, 2014.

- **Kelli Connell** (EE.UU., 1974). *Double life*, 2002-2015. Por medio de la manipulaci3n digital duplica su persona y aparece realizando un doble papel: el de ella y el de su pareja sentimental. Su proyecto es un cuestionamiento sobre la sexualidad y los roles de g3nero que dan forma a la identidad en las relaciones emocionales de pareja. Al construir su pareja imaginaria (que al ser

ella misma, es también del mismo sexo), refleja una doble idealización de momentos íntimos: su rol como mujer y su rol como amante.



Figura 87. Kelli Connell. *The Valley*, 2006. De la serie *Double life*, 2002-2015.

## 4.2 Conformación de recuerdos y evocaciones familiares

En la construcción de la memoria y de la identidad familiar, la imagen fotográfica toma un papel fundamental. Como lo hemos mencionado anteriormente, la fotografía familiar encuentra en el álbum su forma más natural de exhibición siendo desde ese modo de organización como se manifiesta la primer forma de socializar este tipo de imágenes —como lo hemos revisado ya en el apartado 2.1, dedicado a los antecedentes en la representación de la familia—. En este sentido, Pedro Vicente apunta lo siguiente:

En el álbum de familia todos representamos lo que somos, nos convertimos en actores de nuestras propias vidas, y el álbum se transforma en un registro del paso del tiempo, de la memoria y el olvido, de determinadas ausencias y presencias; en definitiva, es la construcción del valor documental que toda imagen posee.<sup>292</sup>

En este espacio haremos referencia al álbum familiar que es trasladado al ámbito artístico, en el que se posibilitan otras narrativas que superan la documentación o construcción de la memoria. Analizaremos la obra de fotógrafos que promueven otros usos de las imágenes del álbum familiar, otros modos de exhibirlas y otros modos de representar el concepto de memoria. En esta revisión, identificaremos nuevas prácticas sobre la concepción del álbum de familia, así como algunas propuestas artísticas en las que se recurre a la creación de nuevas imágenes como un modo de evocar las “determinadas ausencias”, de las que hablaba Vicente.

---

<sup>292</sup> VICENTE, Pedro. “Apuntes a un álbum de familia”, en VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum...* ob. cit., p. 13.



#### 4.2.1. El álbum de familia, recuperación de la memoria familiar y las nuevas narrativas

Así como la representación de la vida cotidiana en la fotografía contemporánea es uno de los temas más presentes en los discursos sobre la familia, también lo es el uso, reciclaje, exhibición y reinterpretación del álbum de familia. Como mencionamos antes, ha sido a partir del álbum que la imagen de la familia ha tenido su primer forma de socialización. En la esfera del arte se reconoce esta posibilidad y se traslada hacia nuevos discursos en los que se supera la práctica del “coleccionismo” de momentos, personajes o eventos importantes que predominan en la fotografía del aficionado para proponer otras formas de estructuración de la memoria familiar.

En este apartado revisaremos la obra de tres artistas que han partido de la idea del álbum familiar tradicional pero lo han materializado en distintas propuestas, que van desde la creación de un libro de artista que recupera el lenguaje documental, hasta la invención de imágenes en un álbum conformado por recuerdos ficticios o la hiper-exhibición de la vida familiar en un álbum digital *online*.

El trabajo de **Jorge Sáenz** (n. Argentina, 1958) podría entenderse como el modo más común de configurar un álbum de familia a partir de la articulación de imágenes con una secuencia temporal, aunque, en su caso, las fotografías que conforman el proyecto *Todos los pájaros crecen* (1985-2002) —que se materializa en un libro— se caracterizan por tener una estética propia del fotoperiodismo. Sáenz ha trabajado en distintos medios de prensa y en sus imágenes se puede leer ese estilo. *Todos los pájaros crecen* resulta de una revisión que hace el fotógrafo de las imágenes de familia que realizó a lo largo de diecisiete años. La vida familiar discurre entre Argentina y Paraguay y, a partir de esa dinámica de migración constante, organiza una narración cronológica de la vida familiar que transcurre en tres tiempos distintos,

correspondientes cada uno a territorios diferentes a los que va y viene la familia. En esos traslados, Sáenz documenta el modo en que crece la familia, empezando por las imágenes realizadas en Asunción, Paraguay, en las que aparece su esposa, Shirley, y las dos hijas de ésta, Carolina y Cynthia, que han pasado a formar parte de su misma familia. Después fotografía a Shirley embarazada y en el hospital con su hijo recién nacido, Nicolás. Posteriormente llegará su segundo hijo, Ignacio y por último, en el periodo correspondiente a Buenos Aires, aparece Octavio, el hijo de Cynthia. El tercer capítulo del libro está dedicado al viaje que realiza la familia en coche, de norte a sur en un trayecto de seis mil kilómetros.



Figura 88. Jorge Sáenz. De la serie *Todos los pájaros crecen*, 1985-2002.

Los momentos que retrata Sáenz van desde la sala del hospital en la que nace su hijo, hasta las imágenes instantáneas de un momento de pausa durante un largo viaje. Fotografía a los niños jugando, durmiendo, nadando, un gesto amoroso entre hermanos, el cuerpo desnudo de su esposa (y más adelante

también de su hija) con un gran vientre que adivina la próxima llegada de una nueva vida. Estas imágenes las intercala con paisajes, espacios abiertos y la enigmática presencia y repetición de fotografías de peces. También cabe destacar la escasa presencia del fotógrafo en las imágenes, pues apenas aparece en cuatro fotografías de las casi cien fotos que componen el libro. Pero esto, como lo mencionamos antes, será una característica de la fotografía del álbum familiar: en la ausencia se delata la autoría de las imágenes, pues el familiar que no está representado es quien ha sido el responsable de contar la historia de la familia.



Figura 89. Jorge Sáenz. De la serie *Todos los pájaros crecen*, 1985-2002.

El estilo, como mencionamos antes, responde completamente a una estética fotoperiodística en la que cabe poco espacio para la manipulación o escenificación. En pocas imágenes se advierte la presencia del fotógrafo cuando los personajes posan para la cámara, siendo siempre una idea de

instante la que refleja su estilo.<sup>293</sup> En relación a los espacios, predominan los espacios interiores, en los que una escena de la vida cotidiana es captada con naturalidad, aunque como mencionamos, también hace referencia a otros espacios que no corresponden a lo doméstico. En el conjunto, pareciera que la vida familiar se apropia de cualquier espacio para desenvolverse con seguridad, para apropiarse de cada lugar. Es precisamente la idea del espacio o del territorio la que guía la narrativa familiar de Sáenz, que el autor enuncia al final del libro como conclusión a las imágenes y al motivo de hacerlas públicas:

Pasó mucho tiempo desde que editamos las fotos de este libro y ahora, los siete que componemos esta familia, ya no estamos viviendo bajo el mismo techo, ni siquiera en el mismo país. Nuevos destinos se perfilaron para los miembros del grupo que crecieron y decidieron partir.

A partir de ahora a los más viejos del grupo nos tocará ocupar el lugar que nunca antes hemos ocupado, en el lado de los que se quedan, despidiendo y deseando suerte a los que parten.

Nunca tuvo más sentido la publicación de este libro que nos acompañó durante largo tiempo en la intimidad.

Que sirva entonces de prólogo plural al destino que cada hijo e hija decida para sí en el futuro.<sup>294</sup>

Desde esa enunciación, entender la articulación del libro desde los distintos escenarios, paisajes y territorios por los que transcurrió la vida familiar cobra sentido, sobre todo al funcionar como un mapa que la familia va recorriendo para finalmente asentarse y dejar partir a las nuevas generaciones.

---

<sup>293</sup> La publicación de estas fotografías responden a una licencia creativa que se toma el autor, en la que a partir del contraste con su anteriores publicaciones fotoperiodísticas desea realizar un proyecto más personal. En palabras de Sáenz: “una concesión para documentar el amor, con el único objetivo de demostrar que todos los seres humanos nos parecemos más de lo que imaginamos”. HALFON, Mercedes. “Todos los pájaros crecen, el ensayo fotográfico de Jorge Sáenz que premió la feria del libro de fotos de autor”. Página 12 (2 de septiembre de 2012). Disponible en: <https://goo.gl/q1UqP5>. Acceso 08-03-16.

<sup>294</sup> SÁENZ, Jorge. *Todos los pájaros crecen*. Buenos Aires: La Luminosa, 2013, p. 119.



Figura 90. Jorge Sáenz. De la serie *Todos los pájaros crecen*, 1985-2002.

Por último, hacemos nuevamente mención al modo en que las fotografías cambiaron su uso original, pues fue a partir de una revisión del material privado-familiar del autor y su configuración como libro de artista, lo que dio visibilidad a unas imágenes que fueron concebidas originalmente para formar parte de una narración de vida familiar que habría de permanecer en el ámbito privado. Sin embargo, el fotógrafo propone su publicación y gana un espacio en la Editorial La Luminosa (Buenos Aires) en el año 2012. Desde ese año, no han existido otros modos de exhibir las imágenes, sólo se han quedado dentro del contexto editorial-artístico.

Para continuar con nuestro siguiente autor, hacemos mención a lo que Pedro Vicente menciona sobre la construcción de un álbum familiar, cuando lo describe como:

Un sistema de archivo (doméstico) selectivo, como todos los archivos, quizás el más subjetivo de todos. Nos permite reordenar la historia, nuestra historia, de tal forma que podemos eliminar aspectos y momentos que queremos olvidar, o no recordar, pero también vivir, organizar, presentar, representar, recordar, reorganizar y revivir nuestras vidas con nuestras propias reglas a través de las imágenes que componen nuestro álbum.<sup>295</sup>



Figura 91. Annu Palakunnathu Matthew. De la serie *Fabricated Memories*, 1997-2000.

---

<sup>295</sup> VICENTE, Pedro. “Apuntes a un álbum de familia” en VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum...* ob. cit., p. 17.

En ese sentido, localizamos *Fabricated Memories* (1997-2000), el inquietante trabajo de **Annu Palakunnathu Matthew** (n. Inglaterra, 1964), quien a partir de imágenes reconstruidas digitalmente crea un álbum familiar de sucesos que nunca existieron. El proyecto lo concibe cuando vuelve a Inglaterra al lugar en el que nació y en el que vivió gran parte de su infancia. El viaje coincide con el veinte aniversario de la muerte de su padre, quien falleció cuando ella tenía poco más de once años. En el álbum familiar que recupera, descubre que existen pocas imágenes de ella con su padre, de ahí que la artista retoma algunas fotografías en las que éste aparece y lo inserta digitalmente en otras fotografías, para así generar momentos que “deberían” haber formado parte del álbum de familia.

Matthew utiliza la técnica de transfer de fotografías polaroid, las cuales traslada a unas hojas dobladas en forma de acordeón, que darán forma al pequeño libro-objeto convertido en álbum. A su vez, el libro lo envuelve en hojas de tabaco y lo inserta en una caja de puros, bañando el fino papel sobre el que transfiere las imágenes con olor a tabaco, para así evocar la causa de la muerte de su padre.<sup>296</sup> De esa forma, provee al espectador una experiencia que no se limita sólo a la parte visual, sino que suma los sentidos del olfato, la vista y el tacto. Además, el papel fino pretende sugerir la fragilidad de las imágenes y de la vida misma.<sup>297</sup> Pero lo que aquí nos interesa señalar es el modo en que la artista utilizó el medio fotográfico para trastocar el sentido de veracidad que se supone contiene cualquier álbum de familia, no ya para re-construir recuerdos, sino para fabricarlos. De ahí que la autora subraya la “naturaleza

---

<sup>296</sup> MATTHEW, Annu Palakunnathu. “Fabricated Memories”. Annu Palakunnathu Matthew (s.f.). Disponible: <https://goo.gl/R2P7Qe>. Acceso 24-07-16.

<sup>297</sup> El libro-objeto se mostró en varias exposiciones, siendo la más relevante la realizada como retrospectiva de la artista en la exposición titulada *Indelible Memories*, celebrada en noviembre de 2015 en sepiaEYE Gallery de Nueva York. Ver reseña de la exposición en: “Annu Palakunnathu Matthew *Indelible Memories*”. SepiaEYE Gallery (noviembre de 2015). Disponible en: <https://goo.gl/9OtQnr>. Acceso 24-07-16.



construida y ficticia del álbum”<sup>298</sup> que tradicionalmente se concentra en contener sólo las imágenes de momentos de felicidad y, a falta de éstos en compañía de su padre, se propone inventarlos.



Figura 92. Annu Palakunnathu Matthew. De la serie *Fabricated Memories*, 1997-2000.

De esta forma genera una colección de fotografías en las que aparece la autora cuando era niña acompañada de su padre o también fotografías de ella sola, jugando, que pudieron haber sido tomadas por su padre. En ese sentido, no solo inventa la imagen de su padre como figura presente en la imagen, sino

---

<sup>298</sup> VICENTE, Pedro. “Apuntes a un álbum de familia” en VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum...* ob. cit., p. 13.



también como el fotógrafo, autor de la fotografía y testigo de los momentos de felicidad de su hija. Como la misma autora menciona, “El resultado son imágenes realistas de eventos que nunca sucedieron pero que reflejan emociones de mi infancia”.<sup>299</sup>



Figura 93. Annu Palakunnathu Matthew. De la serie *Fabricated Memories*, 1997-2000.

Las fotografías reconstruyen estéticamente el tipo de imagen familiar en el que la pose, la mirada a la cámara y el momento de la toma, responden a los códigos utilizados en la fotografía familiar. Aunque, la manipulación digital que realiza Mathew se hace evidente en varias fotografías, también es notorio

---

<sup>299</sup> MATTHEW, Annu Palakunnathu. “Fabricated Memories”... ob. cit. Trad. de: “The result are seemingly realistic images of events that never happened but reflect emotions from my childhood”.

que los fotomontajes son realizados con la intención de crear un efecto de realidad que está basado en la producción de momentos deseados por la autora.

Sobre los espacios que reproduce, todos ellos corresponden a espacios exteriores, impersonales, como si todos los momentos registraran paseos, viajes o juegos en el jardín. Este hecho resalta la idea de Matthew en el sentido de recrear experiencias ligadas a la infancia y su correspondiente y casi obligatorio registro en todo álbum familiar. Pero también, como menciona Deepali Dewan, la obra de Matthew explora el aspecto psicológico y las dimensiones emocionales de las fotografías de familia, “para subvertir las expectativas culturales”,<sup>300</sup> no sólo en el modo de utilizar el álbum de familia, sino del contenido vertido en éste.

Desde la obra de Matthew, recuperamos la idea del álbum de familia como un medio que se adapta tanto a otras formas de narrar la historia familiar como a otras formas de exponerla, en el que dispone de una adaptación del concepto tradicional del álbum familiar para convertirlo en un libro objeto. En este sentido nos interesa contrastar su aportación con la obra de **Román Yñán** (n. España, 1976) quien utiliza los medios digitales para construir su memoria familiar completamente *online*.

En los primeros días de enero del año 2009, cuando nace su primer hijo, Román Yñán inicia un proyecto que con el paso de los años irá tomando la forma de un cuaderno de bitácora de vida familiar expuesta casi en tiempo real, en el que hace posible seguir la vida cotidiana de su familia a través de las

---

<sup>300</sup> KUDUMU, Negarra A. “Bridging gaps between identity and memory: Indian diaspora artist Annu Palakunnathu Matthew at sepiaEYE”. Art Radar (11 de diciembre de 2015). Disponible: <https://goo.gl/qR6ykT>. Acceso 24-07-16. Trad. de: “The family photograph is the most familiar, ubiquitous and numerous of any genre of photography and yet, despite its popularity, remains notably absent from photo histories. In much of her work, Matthew brings focus on the family photograph, exploring its psychological and emotional dimensions to subvert cultural expectations”. Deepali Dewan fue la comisaria de la exposición de Matthew celebrada en el Toronto's Royal Ontario Museum en enero de 2016.

imágenes que va subiendo a la página web que ha generado expresamente para ello. La página se titula *Diarios fotográficos* y la única frase que aparece en la página de bienvenida dice: está sucediendo / *this is happening*. Se despliegan alrededor de ocho imágenes y después es posible acceder a un enlace que denomina *archivo*. Ahí se encuentran todas las fotografías organizadas por mes, que ha ido publicando con el paso de los años y que, hasta marzo de 2017, suman casi dos mil quinientas imágenes.

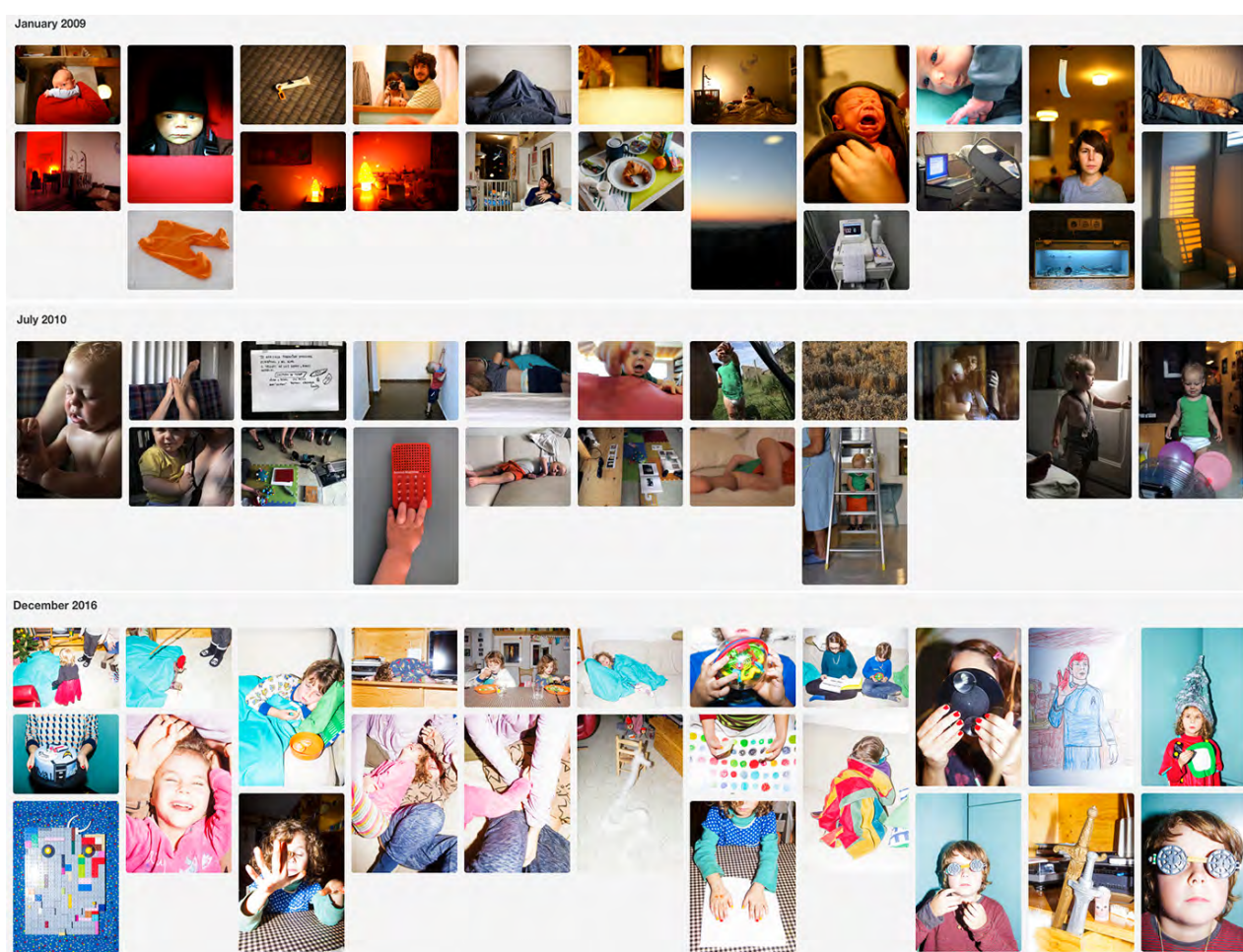


Figura 94. Román Yñán. Despliegue en pantalla de la serie *Diarios Fotográficos* ó *Series Familiares*, 2009 - en proceso.

A lo largo del archivo familiar digital que ha generado es posible recorrer la historia de la familia, seguir el segundo embarazo de su esposa, saber

cuándo ha nacido su hija, cómo juegan los niños, qué comen, a dónde van de vacaciones, cómo es su casa, cómo es él y su esposa, ver los deberes que hace su hijo mayor, las visitas al hospital, los juegos en el parque, en el mar, en el lago, en el bosque, las idas al supermercado y un largo etcétera en el que caben todas las imágenes posibles que pueden representar la vida cotidiana de una familia. En palabras del autor,

diariosfotograficos.com se convierte para mí en una manera de hacer y de no pensar. Aprecio las situaciones donde la idea de hacer arte desaparece y se encuentra poco a poco inmersa en la vida cotidiana. Este proyecto *online* es como un bloc de notas, una forma terapéutica y no jerárquica de fotografiar todo lo que me apetece. Es también un banco de pruebas creativo donde casi todo encaja. No me interesa tanto la foto singular como la masa imperfecta de imágenes que evoluciona constantemente en la cual la línea que separa al padre de familia del fotógrafo/artista se difumina y la fotografía se convierte en un juego.<sup>301</sup>

El estilo fotográfico que utiliza Yñán generalmente respeta las dinámicas de lo que ahí está ocurriendo, es decir, sus imágenes se entienden como un documento en el que registra las cosas tal cual suceden. Pero en otras ocasiones el artista genera recreaciones o inventa situaciones, siempre con el objetivo de crear imágenes que correspondan con lo familiar, pero también dotándolas de otros significados posibles. Como menciona Ana Schulz al respecto de la obra de Yñán, “la cámara es, en toda regla, un miembro más de la familia, pasando desapercibida en la mayoría de los casos, y en otros, invitando al resto a participar en una divertida teatralidad familiar”.<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup> YÑÁN, Román. “This is happening”. Román Yñán (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/0uDRN0>. Acceso 27-03-17.

<sup>302</sup> SCHULZ, Ana. “Series Familiares. Román Yñán”. Treinta y tres. Spanish Photography Now (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/i6DVzg>. Acceso 27-03-17.





Figuras 95 y 96. Román Yñán. De la serie *Diarios Fotográficos* ó *Series Familiares*, 2009 - en proceso.

La intervención del autor se comprende desde su mirada como testigo y también como cómplice en los juegos con sus hijos. En gran parte de las imágenes existe la conciencia por parte de los niños y de su esposa de que están siendo fotografiados: bien posan para él, colaborando en la construcción de la imagen, bien son simplemente observados por el fotógrafo. Román Yñán aparece en pocas fotografías, pues la mayor parte del tiempo está detrás de la cámara, pero cuando aparece, interviene con gran naturalidad, como un integrante más del juego de familia. Su gran registro fotográfico se compone además de imágenes de objetos, de las cosas que les rodean, de las cosas que observamos diariamente pero que nunca pensaríamos que forman parte de un álbum familiar, como por ejemplo el cesto de basura del hospital en el que está el material de higiene que ya ha sido desechado o la caja de colores que utilizan los niños para pintar. Quizá es el formato electrónico el que proporciona el espacio para esas imágenes, pero quizá es también que esas

imágenes son importantes para completar la narrativa de la vida cotidiana familiar.

En relación a los espacios que aparecen en la serie, la mayor parte de las imágenes registran el interior de la vivienda familiar. Cada uno de los espacios de la casa aparecen en la serie fotográfica: el salón, el baño, los dormitorios, la cocina o el corredor. También, como mencionamos antes, el espacio público forma parte de la serie: la calle, la acera, el supermercado y también espacios naturales.

Por último, en relación al modo de traslado de lo privado a lo público, el proyecto de Yñán es un ejemplo claro del modo en que la fotografía puede formar parte, simultáneamente, de distintos ámbitos. Por una parte, el autor declara que la fotografía es una constante en su dinámica familiar, está siempre presente (desde antes de que nacieran sus hijos), por lo que el paso entre hacer las imágenes y hacerlas públicas se ha dado casi de modo automático. En palabras del autor:

El compartir las fotos y la consecuente exposición que ello supone es algo que viene ya con nuestra relación, primero con Sonia y ahora cada vez más con nuestros hijos, pero [...] al final somos nosotros lo que decidimos qué foto se comparte y cuál se queda para nuestro álbum privado.<sup>303</sup>

Como mencionamos antes, el proyecto está publicado en la página web que ha creado para ello, pero también se ha exhibido en distintas exposiciones, entre las que destacan *PhotoEspaña* 2014, dentro del marco *P2P. Prácticas contemporáneas en la fotografía española*. Y *Openhouse Project* en Barcelona, en 2013, con el título “*Hola me llamo Román, y hago fotos a mi familia*”. Por otra parte, su obra se ha publicado en la plataforma *30y3*,

---

<sup>303</sup> Texto enviado por el autor en comunicación privada vía correo electrónico. 16 de febrero de 2014.

especializada en la divulgación de fotógrafos emergentes en la escena contemporánea española, y en la revista *RawView*.<sup>304</sup>

Desde esta multiplicidad de medios para exhibir las fotografías de su familia, comprendemos la producción de Yñán dentro de una práctica contemporánea que se vale de distintos medios, en los que no sólo el espacio galerístico o museístico es el que da validez a este tipo de producciones.

A partir de los proyectos presentados en este apartado, localizamos tres modos distintos de interpretar el álbum de familia más allá del soporte o formato utilizado para su exhibición. Por una parte, Jorge Sáenz recupera las imágenes que realizó en el pasado para unificarlas en un libro de autor que funciona con una narrativa organizada según los territorios por los que la familia se desplazó. En sus imágenes, la idea del tiempo se concibe como un factor que aparece sólo para articular la memoria familiar y dotarla de mayor sentido. Por otra parte, Annu Palakunnathu Matthew utiliza el juego del tiempo para trastocar los recuerdos, unifica en un solo espacio fotográfico las imágenes de un álbum inexistente, pero que ahora crea para verter ahí los recuerdos que fabrica. Por último, el álbum que propone Román Yñán, funciona como un espacio vivo, en tiempo presente. El autor no hace referencia al pasado, sino a la construcción constante e infinita de un imaginario que puede contener todas las fotografías que definen una vida familiar que se puede parecer a cualquier otra, pero al mismo tiempo, recrea esa representación con una mirada despojada de prejuicios estéticos.

---

<sup>304</sup> YÑÁN, Román. “Look Close, Looking Back”, en *RawView*, n°5, 2016. Su proyecto se publicó en la revista junto con la obra de autores como Ana Casas Broda (ver su obra en el apartado *De la maternidad idealizada a su desmitificación*, en esta tesis), Francesca Catastini y Alessandro Vincenzi, entre otros.

### Otras referencias

- **Alessandra Sanguinetti** (n. EE.UU., 1968). *The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of their Dreams*, 1999-2005. Inspirada por los recuerdos de su propia infancia en la granja de sus padres, visita una granja ubicada en las afueras de Buenos Aires en la que convive con dos niñas. Se suma a ellas, a sus sueños y aventuras como una forma de recuperar sus propias experiencias en la infancia.



Figura 97. Alessandra Sanguinetti. *Immaculate Conception*, 1999. De la serie *The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of their Dreams*, 1999-2005.



- **Gabriela Muzzio** (n. Argentina, 1969). *Los abrazos*, 1999-2011, es una serie fotográfica que se inspira en una fotografía que recuperó del álbum de familia, donde sus padres, ambos fallecidos, se abrazan en un gesto espontáneo. La fotografía retrata el abrazo de múltiples personas a quienes pide realizar el mismo gesto, como un modo de repetir infinitamente el abrazo de sus padres.

- **Enrique Marty** (n. España, 1969). *Manipulated Album*, 1999. Realiza manipulaciones en los rostros de los niños que aparecen a las antiguas fotografías del álbum familiar, para convertir inocentes retratos en personajes siniestros.

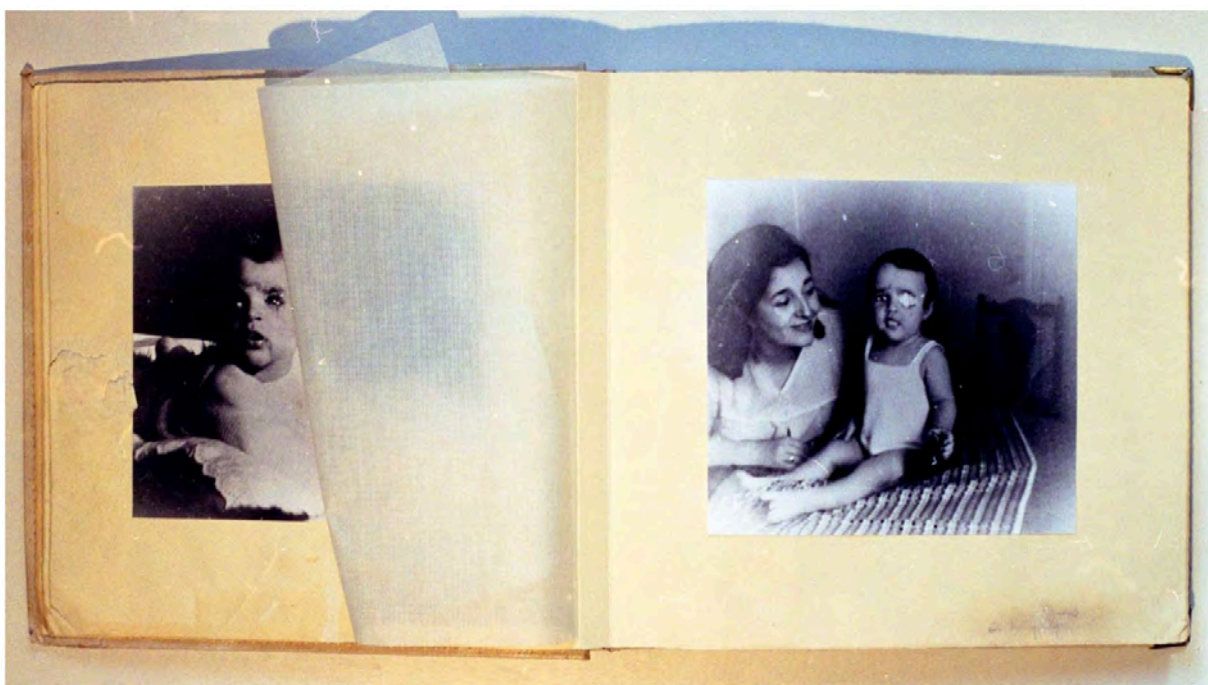


Figura 98. Enrique Marty. De la serie *Manipulated album*, 1999.

- **Jack Radcliffe** (EE.UU., 1950). *Alison*, 1996 - en proceso. Álbum de vida de su hija Alison, desde que nació, en el año 1975. Presenta una secuencia de imágenes en las que se aprecia el crecimiento de su hija. Las fotografías

contrastan momentos en los que aparece la niña jugando con otras en las que Alison que ha crecido y aparece fumando, de fiesta o acompañada de su novio.

- **Iñaki Bonillas** (México, 1981). *Fisiología del matrimonio*, 2007-2012. Recupera la colección de fotografías de familia que tenía su abuelo (más de tres mil imágenes) para generar diversos proyectos en los que reinterpreta conceptos como forma, exposición o contenidos y los vincula con la práctica de archivo y su relación con la memoria. En particular, el proyecto *Fisiología del matrimonio* consiste en la recuperación de imágenes en las que aparece una pareja en la playa que parece vacacionar, repite las imágenes infinitamente para crear un papel para decorar muros.



Figura 99. Iñaki Bonillas. *Fisiología del matrimonio*, 2007-2012. Papel de decoración a partir de un patrón formado por dieciséis imágenes distintas.





Figura100. Iñaki Bonillas. Detalle de la instalación *Fisiología del matrimonio*, 2007-2012.

- **Isolina Peralta** (n. Argentina, 1913). *Punto ciego*, 2016. A sus 103 años la memoria de Isolina tiene algunas fallas. Desde esa idea la fotógrafa centenaria articula un álbum de familia conformado por las fotografías que rescata de cajas y álbumes de las que sólo selecciona las fotos que han perdido información, ya sea por el paso del tiempo o por un error en la toma fotográfica.

- **Gillian Wearing** (Inglaterra, 1963). *Family album*, 2003-2006. Rescató las imágenes del álbum familiar y, a partir de las fotografías, mandó fabricar máscaras de látex de cada una de las personas de su familia. Se disfrazó de los personajes y vistió la máscara en la que dejaba ver sólo sus ojos. De esa manera generó una reflexión sobre la influencia de su familia en la construcción de su identidad, al tiempo que reprodujo los roles que cada uno de ellos juegan en la estructura familiar.



Figura 101. Gillian Wearing. *Self-Portrait as my Sister Jane Wearing*, 2003-2006. De la serie *Album*, 2003.

#### 4.2.2 La familia desde la nostalgia y la evocación.

Una de las funciones más comunes desde el inicio de la fotografía es el de utilizar el retrato como una forma para recordar a un ser querido que ha muerto. Para recordar —a través de la imagen—, generalmente se recurre a fotografías en las que aparece esa persona, pues es la forma más obvia y natural de realizarlo, pero también es posible recordar a partir de la evocación que provocan otras imágenes. En este espacio recuperamos proyectos fotográficos en los que a través de fotografías de otras personas o de la generación de nuevas imágenes, se realiza una especie de homenaje al familiar fallecido.

Iniciamos con la obra de **Alejandra Cárdenas Palacios** (n. México, 1991). El proyecto que titula *Mis seres queridos* (2011-2014), es una forma de recordar a su padre que ha muerto, pero también es un modo de intentar poseer las imágenes del resto de su familia, que aún vive, pero que teme perder algún día. Partiendo de la idea que la misma autora define como “pre-nostalgia” activada por la muerte de su padre,<sup>305</sup> la fotógrafa realiza una serie de retratos de su familia directa, para intentar contener en esas imágenes la vida de sus seres queridos, aunque aún estén cerca, vivos y a su lado, en un intento apresurado y angustioso por ganarle al tiempo antes que la muerte también tome la vida de ellos. Como indica la autora, “No puedo evitar pensar en el presente como un recuerdo que en el futuro tendré cuando mis familiares hayan partido. Siento una enorme nostalgia, aunque ellos estén a mi lado. Es

---

<sup>305</sup> CÁRDENAS PALACIOS, Alejandra. “Mis seres queridos”. Alejandra Cárdenas Palacios (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/kzzlcT>. Acceso 08-10-16.

un tipo de pre-nostalgia que ha dado forma al modo en el que veo a mi familia”.<sup>306</sup>



Figura 102. Alejandra Cárdenas Palacios. De la serie *Mis seres queridos*, 2011-2014.

Las fotografías de esta serie poseen un carácter teatral, acentuado por el manejo que hace de la luz, por los encuadres cercanos, por los colores saturados, y en particular por el discurso visual que se conforma al articular todas las piezas. La serie está compuesta por once imágenes que van desde un retrato en primerísimo plano de una mujer de mediana edad que se toca el rostro con la mano humedecida o una imagen que registra a un hombre recostado sobre las piernas de una joven, hasta la imagen de un arreglo floral apoyado en el suelo, con flores blancas y un letrero en el que se lee: “Con cariño para mi mamá”. La narrativa que construye Alejandra Cárdenas, aloja su trabajo en un territorio en el que la emoción y el temor a la muerte de un ser

---

<sup>306</sup> Ídem. Trad. de: “I can't help thinking of the present moment as a future memory of a time when my relatives have passed. I feel a massive amount of nostalgia even though they are next to me. It is a sort of pre-nostalgia that has shaped how I look at my family”.



querido, manipulan el modo en que se perciben este grupo de imágenes. Es decir, tras conocer su discurso, es imposible no relacionar el arreglo floral con una corona funeraria o el gesto de la mujer con las manos húmedas con un gesto relacionado con el llanto o el duelo.

En este sentido, es importante reconocer que el significado de un proyecto fotográfico como el citado está intensamente influenciado por el texto que lo acompaña. Sería muy complejo adivinar el sentido profundamente emocional de las fotografías sin tener la información que nos ayuda a contextualizar la obra. Recordemos que esta práctica es cada vez más común no sólo en la fotografía contemporánea sino en muchas otras disciplinas del arte contemporáneo.

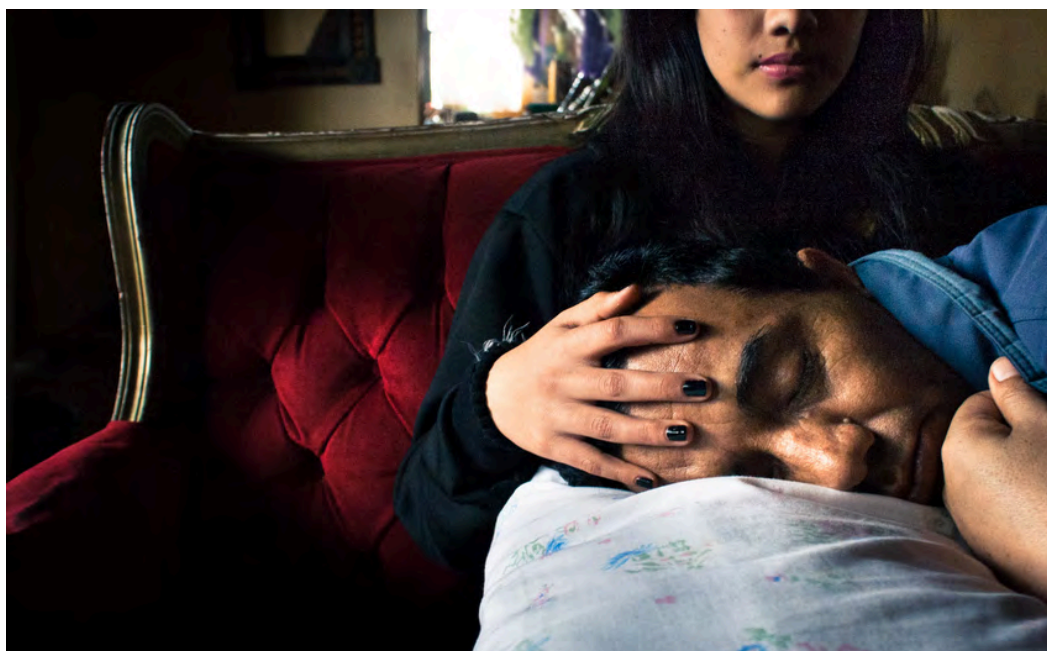


Figura 103. Alejandra Cárdenas Palacios. De la serie *Mis seres queridos*, 2011-2014.

La artista recurre a una forma de escenificación muy sutil en todas sus imágenes. Los personajes que retrata, parecen siempre percatarse y participar en la toma fotográfica, pero al mismo tiempo no son poses ni momentos que se intuyen forzados. De las once fotografías de la serie, sólo una es de un

objeto, las flores que mencionamos antes. El resto de las imágenes son retratos o detalles del cuerpo de alguno de los seres queridos a que los hace referencia la artista. La mayor parte de las mismas se realiza en interiores, en espacios que apenas se distinguen por los encuadres sumamente cerrados que realiza, de tal manera que es posible entrever el interior de una habitación, una cama, un sofá o una pequeña parte de un salón. Sólo hay una imagen que representa un espacio abierto, pero no es posible identificar si forma parte de un paisaje o de un patio privado.



Figura 104. Alejandra Cárdenas Palacios. De la serie *Mis seres queridos*, 2011-2014.

*Mis seres queridos* es un proyecto íntimo que fue creado expresamente como una pieza artística para ser exhibida, en la que se involucró a distintos miembros de la familia y en la que éstos participaron conscientes de ello. La autora declara no haber realizado gran difusión del proyecto y haberlo hecho sólo a través de su página web personal,<sup>307</sup> pero es precisamente en ese gesto, aparentemente menor, con el que ejemplificamos el modo en que la

---

<sup>307</sup> Expresado en una comunicación personal con la autora, vía correo electrónico. Fecha de correo electrónico: 26-01-17.



tecnología, en especial Internet, provee una puerta abierta a la exhibición de material artístico, en nuestro caso, relacionado con la vida privada familiar. Es decir, la percepción que sigue manteniendo la autora sobre la “privacidad” del proyecto, es contradictoria, en cuanto éste ha sido promovido por ella misma, está en Internet, es decir, “ahí afuera”, (como lo afirma Chistopher Anderson acerca de su proyecto *Son*).<sup>308</sup> En ese acto de publicación *online* se ha confirmado ya su exhibición en la esfera pública, intangible, pero real.

En relación a la forma de difusión de un proyecto personal y además con un contenido similar, hemos decidido incluir aquí el caso particular de **Jinna Yang** (n. EE.UU. 1988), una fotógrafa y periodista que trabaja en distintos medios de fotografía comercial, de moda y editorial y que realizó un proyecto fotográfico dedicado a la memoria de su padre. El proyecto lo tituló *For my father* (2013) y consistió en viajar a distintos destinos en el mundo llevando consigo una fotografía de cuerpo entero de su padre, impresa sobre un cartón en escala real, con la que posaba frente a sitios a los que su padre nunca viajó. El proyecto fotográfico resulta particular, puesto que su difusión fue realizada desde la web de la autora, donde obtuvo una visibilidad global, tras ser entrevistada en el año 2014 en múltiples medios periodísticos, como CNN, E!, NBC, Today o TIME Magazine. Esto provocó que se convirtiera en un “fenómeno viral”<sup>309</sup> y que la autora se aprovechara de ello para catapultar su carrera como fotógrafa y periodista. Es por ello que nos ha interesado este

---

<sup>308</sup> Ver el trabajo de Anderson en el apartado de esta tesis 4.3.2 *Los hijos como tema. De la rutina al caos*.

<sup>309</sup> Término utilizado para definir una difusión masiva en Internet, sobre todo en plataformas sociales. Jinna Yang utilizó las plataformas *Facebook* e *Instagram*, para publicar su proyecto. Desde esos medios, tuvo millones de visitas de las que recibía tanto opiniones positivas como negativas acerca de la originalidad de su propuesta y también en las que el público ponía en duda la autenticidad de las imágenes. Véase: NAWAZ, Amna. “Daughter Takes Tribute Trip with cardboard Cutout of Dad”. NBC News (20 de junio de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/ED9hju>. Acceso 23-08-16.



Figura 105. Jinna Yang. De la serie *For my Father*, 2013.

proyecto, pues trata por un lado un aspecto profundamente personal, relacionado con la pérdida de su padre, y por otro lado se traslada a un ámbito entendido casi como un “espectáculo”. Esto nos hace traer aquí la reflexión que realiza Paula Sibilia al respecto de las prácticas de exhibición de la privacidad en Internet y su relación con el “espectáculo del yo” y con el mercado.

Tanto en Internet como fuera de ella, hoy la capacidad de creación se ve capturada sistemáticamente por los tentáculos del mercado, que atizan como nunca esas fuerzas vitales pero, al mismo tiempo, no cesan de transformarlas en mercancía. Así, su potencia de invención suele desactivarse, porque la creatividad se ha convertido en el combustible de lujo del capitalismo contemporáneo.<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup> SIBILIA, Paula. *La intimidad...* ob. cit., p. 13.



Figura 106. Jinna Yang. De la serie *For my Father*, 2013.

En la puesta en escena que realiza Yang, utiliza la imagen fotográfica combinada con los medios masivos de comunicación digital para realizar lo que ella señala como un homenaje a la vida de su padre, quien murió a los 51 años víctima de cáncer. La autora, que en ese momento ocupaba un alto cargo dentro del ámbito de relaciones públicas para una compañía de moda en Nueva York, entró en una crisis emocional, en la la pérdida de su padre sumada a el estrés extremo de su trabajo, la llevó a renunciar a ésta y a comprar un ticket de viaje sólo de ida. Decide así “llevar” de paseo a su padre,

en un esfuerzo por cambiar su propio estilo de vida y apoyar emocionalmente a su familia durante ese momento de pérdida.<sup>311</sup> Esto último lo describe así:

Le mostré las fotos a mi abuela, su mamá, y ella estaba sorprendida [...] Decía lo increíble que eran las fotos, lo maravilloso y lo feliz que sería su hijo [...] Ser capaz de ir allí, volver y mostrarlo a mi familia, eso es todo lo que realmente quería. Quería ayudarles dándoles paz de alguna manera.<sup>312</sup>

Las fotografías registran el viaje en el que recorrió durante un mes Europa, visitando lugares icónicos en el centro de Roma, Florencia o París y también sitios remotos como las cascadas de Gullfoss y Skógafoss en Islandia o la costa de Levanto en Italia. Frente a cada lugar, paisaje, museo, calle o plaza, situaba la imagen de su padre y realizaba una fotografía abrazada a él.

El proyecto de Yang, se convierte así en un modo extremo de promover un momento de crisis personal transformándolo en un proyecto artístico para después convertirlo en una empresa. Finalmente lo que ha realizado Yang es capitalizar una emoción, acción también válida en la práctica artística.

---

<sup>311</sup> Jinna Yang describe los motivos para realizar su proyecto, así como cada detalle de su aventura en el sitio web que fundó para promocionar el proyecto, y para generar así una plataforma que funcionara como un negocio en el que su historia sirviera de inspiración para viajeros. En la página web incluye una sección titulada “Dear Dad, Thank you for saving my life”, que destacamos para señalar el modo en que el proyecto es convertido completamente en una pieza comercial adaptada a las nuevas tecnologías. Véase: YANG, Jinna. “Dear Dad, Thank you for saving my life”. Project Inspo (20 de junio de 2015). Disponible en: <https://goo.gl/JRTyLj>. Acceso 23-09-16.

<sup>312</sup> NAWAZ, Amna. “Daughter Takes Tribute Trip with cardboard Cutout of Dad”. NBC News (20 de junio de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/ED9hjv>. Acceso 23-08-16. Trad. de: “I showed the photos to my grandmother, his mom, and she just lost it,” said Yang. “She kept saying how amazing it was, how wonderful, and how happy he would be”. “Being able to go there and come back and show my family, that’s all I really wanted”, she said. “I wanted to help bring them some form of peace”.



Figura 107. Jinna Yang. De la serie *For my Father*, 2013.

Por otra parte, en el trabajo de la fotógrafa **Mariela Sancari** (Argentina, 1976) encontramos una forma de evocar la ausencia, también de su padre fallecido, a partir de retratos que realiza a otros hombres que de alguna manera se asemejan a su padre. El padre de Sancari se suicidó cuando ella tenía catorce años. Nunca pudo ver su cuerpo, por razones que ella desconoce pero que intuye relacionadas con el hecho de que fuera un suicidio o por una prohibición relacionada con su religión judía. Desde ese momento, junto con su hermana gemela, empezó a obsesionarse con la idea de que en cualquier día





Figuras 108 a 119. Mariela Sancari. De la serie *Moisés*, 2013.

y lugar vería de nuevo a su padre. Con la ayuda de una beca artística concedida por el gobierno mexicano, en el año 2013 regresó a Buenos Aires para buscar entre los rostros del barrio donde creció, una cara, un gesto, que ayudara a reconstruir la imagen su padre, que guardaba en su mente y que con el paso del tiempo, se hacía cada vez más débil. Para lograrlo, realizó una convocatoria en el periódico y pegó letreros por toda la ciudad, en los que convocaba a presentarse a hombres que pudieran parecerse a su padre, para de

ese modo poder imaginar cómo habría envejecido y cómo sería en ese momento, si estuviera vivo.<sup>313</sup>

El anuncio decía así: “SE BUSCAN HOMBRES ENTRE 68 y 72 años de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico. Interesados comunicarse al [...] o presentarse en la Plaza Colombia [dirección] de lunes a viernes entre 11 y 14:00 horas”.<sup>314</sup> En el anuncio estaba la foto de su padre, hecha muy poco tiempo antes de morir. El proyecto duró tres meses, durante los cuales Sancari se instaló en la plaza a la que su padre la llevaba a jugar cuando era niña, esperó pacientemente a los participantes, quienes posarían en un estudio improvisado que colocaba cada día. El proyecto final no incluye a todos los que participaron, sólo a aquellos que, “podrían parecerse un poco al hombre que perdió, y descubrir en ellos una pequeña fracción de la relación negada definitivamente a ella”.<sup>315</sup>

En la serie que conforma el proyecto final, todas las imágenes corresponden a los hombres que respondieron a la convocatoria, y sólo en dos imágenes se rompe esa dinámica con la presencia de la autora, que en una de las fotografías aparece detrás de uno de ellos y en otra imagen aparece de espaldas mientras el mismo hombre de la imagen anterior, peina su cabello.

Los retratos tienen el estilo de una fotografía de filiación. Utiliza como fondo un telón azul que lo alterna con otro rosa. Los modelos posan con la ropa del padre de Sacari, dirigen su mirada de frente a la cámara o también cambian de ángulo, pareciendo en ocasiones imágenes de ficheros policíacos.

---

<sup>313</sup> CHOUZA, Paula. “Mariela Sancari y la memoria de su padre”. El País (2 de julio de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/juW3aF>. Acceso 30-09-16.

<sup>314</sup> SANCARI, Mariela. *Moisés*. Madrid: La Fábrica, 2015, s/p.

<sup>315</sup> SEYMOUR, Tom y PADLEY, Gemma. “An Argentinian photographer took portraits of older men she thought might be her father”. *British Journal of Photography* (10 de junio de 2015). Disponible en: <https://goo.gl/bscA4f>. Acceso 30-09-16. Trad. de: “who might look a bit like the man she lost, to discover in them a tiny fraction of the relationship so finitely denied to her”.

*Moisés* resultó una obra que ha sido merecedora de múltiples premios y que ha sido expuesta en veintidós ocasiones desde el año 2014.<sup>316</sup> Como en otros casos que revisamos en esta investigación, Sancari también realizó un libro de artista, el cual tuvo una excelente acogida en múltiples espacios dedicados a la crítica fotográfica alrededor del mundo.<sup>317</sup> En la edición final del libro no aparece la fotografía en la que se ve el rostro de la autora y el único texto que acompaña el libro dice: “Moisés es una tipología de retratos de hombres de 70 años, la edad de mi padre si estuviera vivo”.<sup>318</sup> En este sentido, es interesante destacar el modo en que un proyecto fotográfico es adaptado a distintos modos de difusión, haciendo posible diversas formas de narrar la historia por parte de la autora y también propiciar varias lecturas por parte del espectador.<sup>319</sup>

En los tres proyectos que revisamos en esta sección, la imagen fotográfica funcionó como un modo de hacer presente el recuerdo del padre que ha fallecido. Utilizando distintos modos de evocar, la fotografía parece funcionar como un medio que permite canalizar emociones y al mismo tiempo propiciar nuevas imágenes. En *Mis seres queridos*, Cárdenas Palacios trasladó el duelo por la muerte de su padre, hacia el resto de la familia, intentando immortalizarlos y retener sus imágenes, como si en ese acto se pudiera retener la vida. Por otra parte, Jinna Yang propone con su serie *For my Father* un

---

<sup>316</sup> Ver más información en la biografía de la artista al final de esta tesis.

<sup>317</sup> Fue seleccionado como uno de los mejores fotolibros del año 2015, por la revista TIME, The Guardian, Photoeye e Internazionale, entre otros medios.

<sup>318</sup> SANCARI, Mariela. *Moisés...* ob. cit. s/p.

<sup>319</sup> Ver la reseña del libro publicada en el semanario italiano *Internazionale*. SANTELLA, Rosy. “Il migliori libri di fotografia del 2015. Scelti da Internazionale”. *Internazionale* (21 de diciembre de 2015). Disponible en: <https://goo.gl/PDGaAb>. Acceso 30-09-16. “La fotografia puede ser una búsqueda íntima y personal, casi una cura. Mientras se recorren las páginas parece que buscamos, junto a Sancari, cuál de esas personas se asemeja más a su padre”. Trad. de: “La fotografia può essere un’indagine intima e personale, quasi una cura. Mentre si scorrono le pagine sembra di cercare insieme a Sancari quale di quelle persone sia più simile a suo padre”.



ejercicio que en el sentido creativo no tiene tanta relevancia, pues ha retomado la idea de distintas películas de cine comercial.<sup>320</sup> No obstante, el modo en que este proyecto tan personal fue publicitado y de alguna manera explotado comercialmente por la propia autora, hace ineludible citarlo, por ser un signo del modo en que las imágenes relacionadas con las emociones y la pérdida de un familiar pueden impactar en un mundo conectado por redes sociales y medios masivos de comunicación. Por último, el proyecto de Sancari es un modo de reconstruir la imagen de su padre a partir de las fotografías de otros hombres, es decir, las nuevas imágenes si bien, no reflejan el rostro de su padre, sí evocan su recuerdo.

### Otras referencias

- **Diana Matar** (n. EE.UU.), *Evidence*, 2008-2014. En su proyecto narra la ausencia del padre de su marido, Jaballah Matar, entregado al régimen de Gadafi en 1990 y del que no se tienen noticias desde 1996. Realiza fotografías en los lugares por los que pasó y donde fue visto por última vez.
- **Gerardo Dell'Oro** (n. Argentina, 1966). *Imágenes en la memoria*, 2011. Realiza una recuperación de las imágenes de la familia en las que aparece su hermana. El álbum se interrumpe súbitamente para representar la ausencia de su hermana quien fue secuestrada por la dictadura argentina.
- **Patrick Wittig** (n. Alemania, 1969), *Heimweh*, 1997. Retoma las imágenes del álbum de su abuela en Alemania, para fotografiar los espacios a los que ella no pudo volver después de ser forzada al exilio. Realiza fotografías de los

---

<sup>320</sup> La artista afirma que hace referencia a la película *Up in the Air* (2009), Jason Reitman (dir.), con George Clooney, Vera Farmiga y otros. YANG, Jinna. "What it was like to travel Europe with a lifesize cutout of my dad". Project Inspo (19 de junio de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/plr3IS>. Acceso 23-09-16. También encontramos referencia con *Amélie* (2001), Jean-Pierre Jeunet (dir.), con Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz y otros.

paisajes y también autorretratos, situándose con poses similares a las del álbum de su abuela.

- **Lucila Quieto** (n. Argentina, 1977). *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001. En su álbum familiar falta la imagen de su padre, quien desapareció durante la dictadura argentina. A partir de esta ausencia realiza un extenso trabajo documental de los desaparecidos durante la dictadura. Hace fotografías proyectando la imagen del padre desaparecido, combinándolas con la imagen de sí misma como una manera de crear una fotografía que nunca existió. Repite la misma acción con otras víctimas.



Figura 120. Lucila Quieto. De la serie *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001.

- **Yael Martínez Velázquez** (n. México, 1984), *La casa que sangra*, 2012 - en proceso. Realiza imágenes en la casa a la que no volverán los miembros de su familia que han sido asesinados desde el surgimiento de la ola de violencia en Guerrero, México.



Figura 121. Yael Martínez Velázquez. De la serie *La casa que sangra*, 2012 - en proceso.

## 4.3 Visiones desde la maternidad y la paternidad

En la representación de la familia, un espacio importante es el que hace referencia al hecho de convertirse en madre o en padre. Finalmente, la conformación de una familia se concibe tradicionalmente (como lo revisamos en el primer capítulo) desde la familia nuclear, conformada por madre, padre e hijos. El paso hacia esa transformación del individuo, en el que a partir de la llegada de un hijo se dan lugar una multitud de procesos físicos (en el caso de la mujer como el ser que gesta) y también cambios emocionales en ambos padres (si es esa la situación en que se genera el hijo), ha sido una fuente inmensa de creación en la fotografía contemporánea de los últimos años.

Para acercarnos a este modo de producción, hemos propuesto tres tipos de acercamientos. El primero, nombrado *De la maternidad idealizada a su desmitificación*, incluimos el trabajo de mujeres artistas que cuestionan los modos en que se suele representar la gestación, por medio de imágenes que confrontan estéticamente los modelos actuales que dominan el imaginario colectivo. En el segundo apartado *Los hijos como tema, de la rutina al caos*, proponemos un grupo de artistas que han encontrado una oportunidad creativa en la observación de la vida cotidiana de sus hijos, en donde caben tanto las imágenes que lo documentan, como las que participan de la misma imaginación y fantasía de los juegos infantiles. Por último, *Posiciones desde el género en la comprensión de la familia*, resulta en la selección de artistas multidisciplinares que utilizan la fotografía como un medio más en las reflexiones críticas que realizan desde su posición como mujeres, como madres y como artistas.

#### 4.3.1 De la maternidad idealizada a su desmitificación

La representación fotográfica de la maternidad, (en un contexto social alejado del arte contemporáneo, como lo es la fotografía comercial), está frecuentemente relacionado con conceptos como belleza, armonía, felicidad plena, sonrisas, amor y tantas otras visiones —sólo— positivas de lo que es convertirse en madre. Desde las fotografías que representan el embarazo visto siempre desde una perspectiva casi de ensueño, hasta la crianza llena de ternura y paciencia en la primera etapa de vida de los niños, la fotografía comercial y publicitaria ha contribuido a construir una imagen de la maternidad que se centra sólo en el sentido estético y que se aleja de la realidad. Teniendo como antecedente la abundante producción pictórica que hace referencia a la familia, y sin olvidar la presencia religiosa en ella (por ejemplo, la representación de la Virgen María embarazada o con su hijo en brazos y amamantándolo), es evidente que en la cultura en que vivimos la forma de representar la maternidad está relacionada estéticamente los referidos modelos.

En la producción contemporánea, el cuestionamiento de esos modos de representación, se hace evidente a través de la obra de diversas artistas, sobre todo mujeres, que han decidido mostrar otras visiones sobre lo que significa ser madre. En este apartado, hemos seleccionado tres casos, de entre muchos otros, a través de los cuales pretendemos contrastar visiones. Desde esa perspectiva, presentaremos el trabajo de Ana Casas y el de Ana Álvarez-Errecalde, en los cuales localizamos una posición creativa desde la que confrontan a los cánones de representación que mencionamos antes. A esta posición, contraponemos el trabajo de Malerie Marder, quien, desde un enfoque menos crítico y más centrado en la experiencia positiva de dar vida, nos muestra un proyecto más cercano a la representación de estados emocionales en el embarazo, que a la transformación física del cuerpo, que es la forma más común de generar narrativas visuales sobre el embarazo.

La fotógrafa **Ana Casas** (n. España, 1965), por medio de su proyecto *Kinderwunsch* nos acerca a esa desmitificación de la maternidad de la que hablamos antes, a través de un extenso proyecto fotográfico que inició en el año 2007 y finalizó en 2013. En *Kinderwunsch*, (palabra que viene del alemán y significa “deseo de ser madre”), Ana Casas desarrolla una obra en la que muestra las complejas posiciones emocionales sobre la relación con sus hijos, su cuerpo y su espacio más íntimo.



Figuras 122 a 127. Ana Casas. De la serie *Kinderwunsch*, 2007-2013.

Sobre el modo de exponer un proyecto de naturaleza tan íntima, merece la pena detenernos un poco para valorar el modo en que la autora ha utilizado distintas estrategias creativas y comunicativas en función de la difusión y visibilidad de su proyecto artístico. Por una parte, *Kinderwunsch* está presente (como la mayoría de la obra que presentamos aquí) en la página web de la autora, en la que aparece una buena cantidad de las imágenes que conforman el proyecto, así como un breve texto que a manera de acotación o *statement*,<sup>321</sup> utiliza para presentar la obra. Pero creemos que en el caso de Ana Casas, el medio que mejor resuelve la compleja narrativa planteada por la autora, es el libro de artista.

La editorial La Fábrica se encarga de la producción de un libro de exquisita factura, en el que la artista alterna con las fotografías una serie de textos que van articulando recuerdos, reflexiones, temores y datos que ayudan a constituir todo el aparato emocional que plantea la autora. Los textos narran el tortuoso camino para lograr embarazarse, pero también momentos de alegría con sus hijos, detalles sobre su infancia y la relación con sus padres separados cuando era una niña. Habla también de su abuela y de sus recuerdos esparcidos entre Viena, Madrid y México.

A partir de la publicación libro, Ana Casas es invitada a presentar su proyecto en una serie de exposiciones colectivas e individuales. Sobre una de estas exposiciones<sup>322</sup> y en particular sobre la imagen que la inauguraba, podemos iniciar la reflexión de su obra. Un manto de leche blanca escurre por

---

<sup>321</sup> Término frecuentemente utilizado en el ámbito del arte contemporáneo, para la presentación o descripción del concepto, tema o idea que acompaña a una obra y que es generado por el propio artista.

<sup>322</sup> Además de la exposición a la que hacemos referencia aquí, el proyecto *Kinderwunsch* fue expuesto de manera individual en otras dos ocasiones en el año 2014, en la Galería 184 en Ensenada, México y en el Centre de Beaux-Arts dentro del festival BOZAR en Bruselas. También ha formado parte de diversas exposiciones colectivas, entre ellas *Home Truths. Photography, Motherhood and Identity*, Museum of Contemporary Photography, Chicago, 2013 y *Biographe-Ich*, Fotogalerie Wien, Viena, Austria, 2014.

la cara de un niño que cierra los ojos mientras su rostro pareciera plastificarse por la textura del líquido. Abre la boca ligeramente, sus pestañas y cejas oscuras se dejan ver húmedas y sometidas al peso del líquido. La imagen es en formato espectacular, de piso a techo y adherida al muro, y da la bienvenida a la exposición *Kinderwunsch*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid durante el verano de 2015.

*Kinderwunsch* es un gran viaje a cuestionamientos que van más allá de una reflexión sobre la maternidad. El proyecto fue realizado durante más de seis años, partiendo del tratamiento de infertilidad al que se sometió la autora y que la condujo hacia una multitud de experiencias y de recuerdos. A lo largo del libro que da origen a la exposición, se va tejiendo un complicado viaje entre los recuerdos y temores de infancia de la fotógrafa, el tiempo presente, la complicidad y los juegos con sus hijos, el proceso del embarazo, parto, lactancia, cuerpos desnudos en una danza inocente y a la vez dolorosa y el cuerpo de Casas en las que muestra sin pudor las huellas que el embarazo y la lactancia han dejado en su cuerpo. Todas son fotografías, que, desde la escenificación, reflexionan sobre ser madre y en ello, seguir existiendo como ser humano capaz de cuestionar-se a distintos niveles. El texto con el que cierra su libro, parece expresar con claridad el sentido que tiene desarrollar un proyecto de esta naturaleza, lo citamos aquí:

Inicié *Kinderwunsch* pensando que se trataba del deseo de tener niños. Después de seis años, me doy cuenta de que ha sido el proceso de acceder a mi propio deseo. Para vivir el presente con mis hijos tengo que transitar ese escenario oscuro y doloroso, encontrar mi lugar a su lado. Un proceso en el que presente y pasado se entrelazan todo el tiempo.<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup> CASAS BRODA, Ana. *Kinderwunsch*. La Fábrica, 2014, s/p (última página con texto del libro).





Figura 128. Ana Casas. De la serie *Kinderwunsch*, 2007-2013.

En las escenificaciones que realiza Ana Casas, no duda en utilizar luz artificial para puntualizar algo en la escena o dramatizar lo que exhibe. Este lenguaje visual lo alterna con fotografía directa, en la que no hay lugar para la intervención, o también encontramos un punto intermedio en sus puestas en escena, pues hace participar a sus hijos, que, entre juegos, parecen añadir un elemento que se sale de control en las imágenes. El mayor cuerpo de imágenes está realizado en el interior de su casa, la autora entiende cada rincón de ésta, como un posible escenario. Tanto el baño, como el salón o el comedor, aparecen como fondo o como sujeto en la fotografía. También la sala de un hospital, e incluso el interior del cuerpo de la artista, a partir de las ecografías y alguna imagen médica que evoca un ovario.

Por otra parte, para acercarnos a la obra de Casas, consideramos que es necesario hacer referencia a otro de sus proyectos, quizá el más representativo de su proyectos fotográficos, titulado *Álbum*, pues en éste encontraremos algunos ecos y pistas que nos pueden ayudar a comprender mejor el proyecto *Kinderwunsch*. Sus procesos creativos son largos, abarcan años de producción y en ellos, años en los que explorar en su identidad es quizá el hilo conductor de su trabajo. *Álbum* fue su primer proyecto publicado<sup>324</sup> y con el que se dio a conocer tanto en México como en España, Austria, Alemania y otros países. Para llevar a cabo este proyecto, fueron necesarios catorce años y un extenso trabajo en el que el resultado combinaba fotografías hechas por la autora, otras más rescatadas de álbumes de familia, videos y extractos de diarios. La descripción física del trabajo dista mucho de lo que en éste vierte la autora. *Álbum* es un viaje constante en el tiempo, Casas retoma una y otra vez los recuerdos de su infancia y parece reconstruir una imagen de sí misma, que le ayude a comprender quién es ahora. *Álbum* se construye desde la amorosa relación de Casas con su abuela Hilda, a quien llama Omama. A partir de su relación con ella, de los recuerdos de la casa en Austria, de autorretratos, de las obsesiones con el cuerpo perfecto/imperfecto, reconstruye la historia familiar desde los orígenes de sus bisabuelos en lo que pareciera una feroz lucha por comprender su identidad.

El impacto que tuvo *Álbum* en el ámbito de la fotografía latinoamericana,<sup>325</sup> responde a una forma distinta de realizar proyectos autorreferenciales que se llevaban a cabo hacia finales de los años 90 e inicios del siglo XXI. Sus “imágenes están a medio camino entre lo documental y lo construido. Al retratar acciones cotidianas bajo luces poco naturales, logra

---

<sup>324</sup> El libro se presenta junto con una exposición realizada en el Centro de la Imagen en la Ciudad de México en el año 2000.

<sup>325</sup> Aunque Ana Casas nace en España, el hecho de vivir en México desde los nueve años y en consecuencia haber desarrollado en ese país su carrera fotográfica, hace que el trabajo de la autora se considere ampliamente discutido dentro de la fotografía contemporánea latinoamericana.

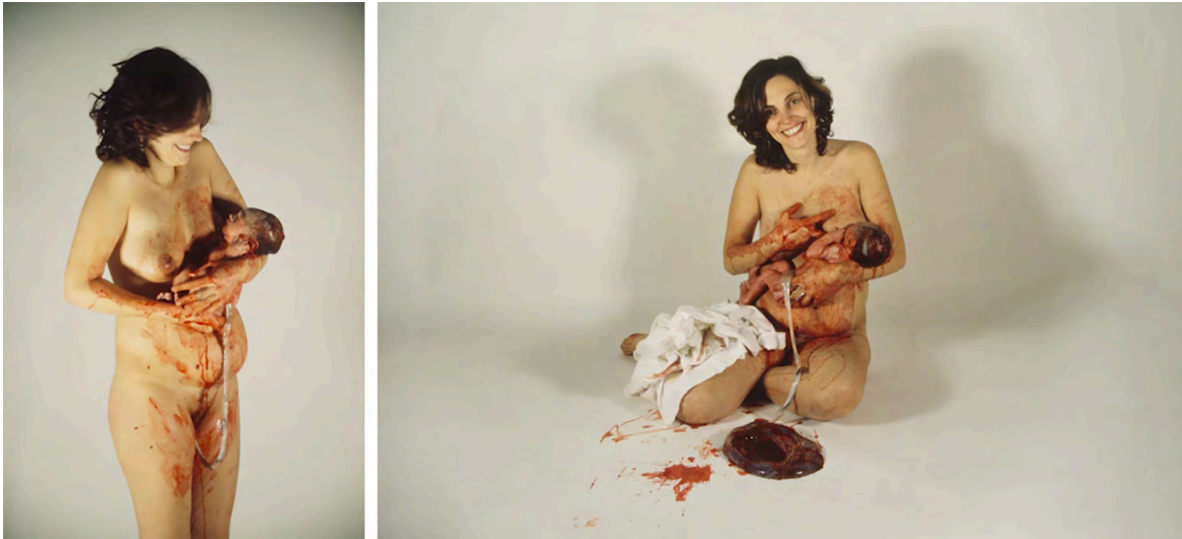
composiciones que se acercan a lo teatral, sin sacrificar la naturalidad del ya célebre «instante decisivo»<sup>326</sup>. Es quizá este modo de producción lo que hizo de *Álbum* un proyecto que se convirtió en referencia en el ámbito de la creación autobiográfica, femenina y de identidad. Lo que en este texto se desea sugerir, es que la última producción de Ana Casas, *Kinderwunsch*, que de nuevo decide exhibir en público un tema profundamente personal, responde a un modo de crear en el que indagar sobre la identidad se vale de estrategias que se soportan sobre el frágil límite de lo íntimo sobre lo público, de la oposición documento/simulacro y de un posicionamiento claro sobre el uso de la fotografía como mediación entre lo que ha sido y lo que se es.

En *Kinderwunsch* no sólo se repite un profundo discurso sobre la individualidad de la autora, sino que teje con gran sabiduría una reflexión que aunque aborda temas como la maternidad y el cuerpo, no se acerca de ninguna forma a un discurso feminista o cargado de reflexiones individuo-sociedad. El suyo es un libro hacia dentro, lo más lejos que va es hacia un reflejo de su vida familiar, pero siempre volviendo a ella, a su cuerpo, sus emociones, su espacio, todo ello en relación a su crecimiento y cuestionamiento como ser humano.

Siguiendo con la línea del trabajo de Casas, localizamos la obra de **Ana Álvarez Errecalde** (n. Argentina, 1973) titulada *El nacimiento de mi hija* (2005). Las fotografías son tomadas unos instantes después de que ha nacido su hija y aún están unidas por el cordón umbilical, que cuelga del interior del cuerpo de Ana.

---

<sup>326</sup> HERNÁNDEZ LARA, Karla Azucena. *El cuerpo, la vida, la fotografía*. Ciudad de México: Centro de la Imagen; Conaculta; Cenart, 2013, pág. 80.



Figuras 129 y 130. Ana Álvarez Errecalde. *El nacimiento de mi hija*, 2005.

En un par de imágenes posteriores, se ve la placenta en el suelo y a la autora con su hija en brazos. La autora decidió tener a su hija en casa y documentar el proceso del parto de una manera natural, directa, en palabras de la autora, animal, en el que los artificios y la imagen idealizada y pulcra del parto, no tuvieran cabida. En la descripción que hace de su proyecto, declara:

Con este autorretrato documental (sin *photoshop* ni técnicas de manipulación de la imagen) en parto quiero desafiar las maternidades ‘de película’ que el cine, la publicidad y la historia del arte enseñan reforzando el estereotipo surgido de las fantasías heterosexuales masculinas que responde a la dualidad madre/puta (...) Al parir quito el ‘velo’ cultural. Mi maternidad no es virginal ni aséptica. Soy el arquetipo de la mujer-primal, la mujer-bestia que no tiene nada prohibido.<sup>327</sup>

En las fotografías de Álvarez hablar de escenificación implica acercarse a su obra desde dos perspectivas, la primera tiene que ver con que la escenificación se puede comprender desde el uso de un ciclorama blanco (o fondo fotográfico), el posicionamiento de la fotógrafa posando y viendo

---

<sup>327</sup> ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. “El nacimiento de mi hija”. Ana Álvarez Errecalde (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/rNTDIU>. Acceso 15-02-16.

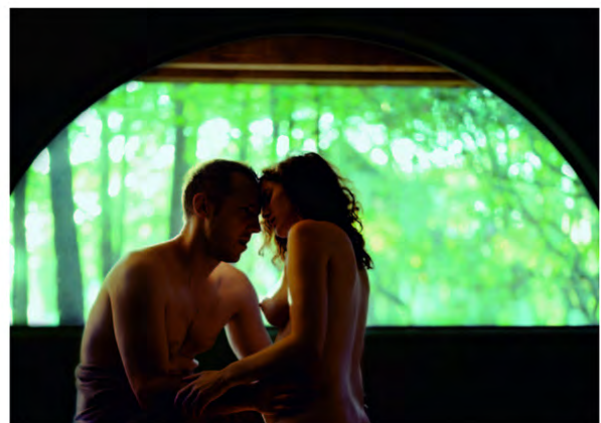
directamente al objetivo de la cámara y también al uso de iluminación artificial que se evidencia a partir las sombras que se proyectan sobre el fondo. Desde esta posición es evidente que existe una construcción y manipulación de la escena, pero desde otra perspectiva, la del tema que contienen las imágenes, hace necesario describirlas como fotografía directa, pues muestra un momento cuya fuerza visual radica en el instante que representa, el cuerpo que sangra, la placenta viva, la niña que ha nacido.

*El nacimiento de mi hija*, es una respuesta directa que la artista da a toda una tradición pictórica y fotográfica que dicta el modo en que debe exhibirse la representación del nacimiento. La autora declara no haber tenido como primera intención hacer públicas las imágenes, sino que, sólo deseaba realizarlas para poderse ver y reconocer cómo había sido ese momento. Quizá lo que inquieta de las imágenes, es el modo en que contrapone su cuerpo desnudo, sangrado y con su hija recién nacida, contra un fondo blanco, que se entiende perfectamente que ha sido montado *in-situ* para trasladar la experiencia de parto a una experiencia visual. La autora hace referencia a haberle pedido a su marido que dispusiera el ciclorama en el salón de la casa, mientras ella sentía los primeros dolores de parto. Tenía claro que quería hacer las imágenes, aunque en un inicio serían para guardarlas dentro del ámbito familiar. Una reflexión posterior, y el profundo compromiso de la autora con el respeto al cuerpo de las mujeres y el derecho a una representación *des-masculinizada* del parto, hizo que sus fotografías finalmente se hicieran públicas. Su trabajo ha sido mostrado en múltiples medios artísticos pero también en foros y espacios dedicados a temas sobre la maternidad y derechos de las mujeres. También ha sido cuestionada por el hecho de exhibir estas imágenes —profundamente directas y por lo tanto incómodas para muchas personas—, a este respecto, comenta:

A veces me preguntan si no me da miedo exponer mi intimidad, pero cuando yo veo las fotos, no me reconozco, sé que esa

experiencia es mía pero ya no soy la misma persona y en realidad me expongo tanto como se expone el espectador, porque yo expongo mi experiencia pero el espectador puede estar exponiendo también sus prejuicios, su rechazo a lo desconocido o su empatía y su admiración.<sup>328</sup>

En este proyecto, entendemos que el tránsito de lo privado a lo público juega un papel fundamental en la obra, es decir, el hecho de hacer públicas



Figuras 131 a 133. Malerie Marder. De la serie *Nine*, 2006.

---

<sup>328</sup> ÁLVAREZ-ERRECALDE, Ana. "Umbilical Self-portrait". Ana Álvarez Errecalde (mayo de 2014). [Video: 00:04:35]. Disponible en: <https://goo.gl/KvvA4O>. Acceso 15-02-16.

estas imágenes, forman parte de la propuesta visual en sí, pues la artista posiciona las imágenes en un ámbito público como una forma de dar visibilidad al modo natural y real de ser madre, y también como un modo de confrontar este modelo de representación con el modelo mediático que impera en el imaginario colectivo.

Después de revisar el trabajo de Casas y de Errecalde, deseamos hacer un contraste con un proyecto que de alguna manera hace eco de las imágenes a las Errecalde desea confrontar, pero ahora, desde una estética más relacionada con la idea de la belleza en la representación de la maternidad. Ese es el caso de la fotógrafa **Malerie Marder** (n. EE.UU., 1971), con su proyecto titulado *Nine* (2006), en el que a partir de una serie fotográfica conformada por nueve imágenes en gran formato, la autora busca representar las distintas emociones que atraviesa durante el embarazo. Marder construye imágenes en las que ella y su esposo son los protagonistas, pero sobre todo, la serie se construye sobre imágenes en las que aparece la autora. No se trata de una serie en la que se representan los cambios físicos del cuerpo, sino que a través de distintos elementos en la imagen, el manejo de la luz, la conformación de distintas atmósferas y evidentemente la pose de la autora, representa desde el profundo cansancio de los primeros meses, hasta la idea de la larga espera. Es decir, sus imágenes pretenden registrar emociones, los altibajos de la espera pero también su cuerpo libre, fuerte, preparado para dar vida. Como menciona Susan Bright al respecto de la obra de Marder,

Durante el embarazo, el cuerpo puede parecer abstracto y extraño, ya que se comporta de una manera incontrolable y desconocida (...). Durante su embarazo, Marder intentó capturar sus reacciones a los cambios físicos que se sucedían, haciendo un autorretrato para cada uno de los meses de gestación. Los diferentes ritmos de cada

etapa del embarazo se reflejan en el estado de ánimo variable de las fotografías altamente escenificadas.<sup>329</sup>

Malerie Marder realiza una narrativa breve, que, como mencionamos antes, no se centra en la transformación del cuerpo, incluso su vientre no se ve en todas las imágenes. Las escenificaciones que conforma la autora, las realiza en distintos espacios, pues utiliza indistintamente tanto el interior de su casa, como espacios exteriores en los que un paisaje boscoso sirve de escenario. Utiliza siempre la luz ambiente, lo que imprime a las imágenes de un sentido de intimidad, captando las luces cálidas del interior de una habitación o las sombras que dibuja su cuerpo contra la pared.

Alterna el sentido de instante, —el cual se sabe construido— con la pose fija en la que ve directamente a la cámara o bien, con un autorretrato que parece registrar un momento en el instante en que ella no es consciente de la presencia de la cámara. Su marido es también protagonista, lo que resulta interesante en un proyecto dedicado al embarazo, en el que generalmente la mujer (su cuerpo) es el que toma protagonismo en las imágenes.

Sobre el modo en que *Nine* es transportado de lo privado a lo público, la autora reflexiona sobre ello cuando declara: “Solía tener ansiedad por mis fotos exponiendo cosas demasiado privadas, pero las verdaderas intimidades han sido censuradas. Todavía me pesa la conciencia, pero es demasiado tarde para arrepentirme”.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> BRIGHT, Susan. *Auto Focus: The...* ob. cit., p. 68. Trad. de: “During pregnancy one's body can seem abstract and alien as it behaves in a way that is uncontrollable and unfamiliar (...). While she was pregnant Marder attempted to capture her reactions to these ongoing physical changes, with one self-portrait for each stage of the nine months of gestation. The different rhythms of each stage of the pregnancy are reflected in the variable moods of the highly staged photographs”.

<sup>330</sup> MARDER, Malerie. “Malerie Marder. Carnal Knowledge”. Blain Southern Gallery (abril de 2011). Disponible en: <https://goo.gl/4ddY4a>. Acceso 30-02-16. Boletín de prensa de la exposición *Carnal Knowledge*, celebrada en la galería Blain Southern de Nueva York del 6 al 21 de abril de



*Nine* fue un proyecto realizado expresamente para ser expuesto, es decir, aunque las imágenes trasladen un sentido de intimidad, las composiciones y la narrativa en nueve tiempos, fueron cuidadosamente estudiados por la fotógrafa para crear una exposición conformada por nueve impresiones de gran formato. Ésta fue realizada en la galería Van Doren Waxter de Nueva York en el año 2006 y después fue incluida dentro de un mayor grupo de imágenes en la exposición *Carnal Knowledge*, realizada en el año 2011 en la galería Blain/Southern de Londres. En esa exposición, la serie *Nine*, aparecía disuelta entre más de setenta imágenes realizadas desde finales de los años noventa, en las que la autora ha trabajado el tema de la sexualidad e intimidad en su círculo más cercano. Además de formar parte de esas dos exposiciones y de aparecer en el catálogo de *Carnal Knowledge* publicado por Violette Editions en el año 2011, las imágenes de *Nine* fueron publicadas en otros espacios dedicados a la fotografía contemporánea, como la revisión que realiza Susan Bright para el libro *AutoFocus. Self portrait in Contemporary Photography*, editada por Thames and Hudson en 2010.

Como resultado del análisis de los proyectos expuestos aquí, se desprende la idea de que el modo de representar la maternidad en la fotografía contemporánea, busca alejarse de una estética que se relacione con las imágenes que predominan el imaginario conformado en torno a este tema. El vientre abultado y la mirada dulce de una madre que espera la llegada de su hijo, ya son imágenes cubiertas por la fotografía comercial y por los estudios fotográficos que algunas familias realizan para inmortalizar el momento en que el cuerpo de la mujer se transforma para dar vida. Desde el arte se conforman, pues, otras miradas que apuntan tanto al cuestionamiento de esas

---

2011. Trad. de: "I used to have anxiety about my pictures exposing things too private, but the real intimacies are censored out. I still get pangs of self-consciousness, but it's too late for regret".

formas de representación, como a una búsqueda individual que pretende confrontar y al mismo tiempo, simplemente representar lo que la autora y futura madre desea *narrar*.<sup>331</sup>

### Otras referencias

- **Anna Ogier-Bloomer** (EE.UU., 1983). *Letdown*, 2013. Realiza autorretratos con su hija recién nacida en la que muestra su cuerpo con evidente cansancio o sus senos inflamados por la leche acumulada, como una forma de mostrar otra cara de la maternidad así como su rol de mujer como creadora de vida.
- **Elinor Carucci** (Israel, 1971. Vive en EE.UU.). *Mother*, 2004-2013. Expresa los temores que la maternidad le provoca: desde la pérdida de su identidad o el impacto de ser madre en relación a la pérdida de creatividad. Representa tanto sus momentos de crisis como los de alegría y gloria en compañía de sus hijos.
- **Eugènia Ortiz** (España, 1973). *Grávida*, 2010. Realiza una serie de autorretratos en los que juega con la referencia del paso del tiempo y de lo que significa la espera durante su embarazo. Con sus imágenes construye metáforas sobre la vida que está gestando, relacionando su cuerpo

---

<sup>331</sup> Dado que la representación de la maternidad posee múltiples aristas en su comprensión, proporcionamos en este espacio algunas referencias que profundizan sobre la maternidad en relación al arte y a su estudio desde una perspectiva de género: ADDISON, Heather; GOODWIN-KELLY, Mary Kate y ROTH, Elaine (eds.). *Motherhood Misconceived: representing the Maternal in US Films*. New York: State University of New York Press, 2009; BASSIN, Donna; HONEY, Margaret y MAHLER KAPLAN, Meryle (eds.). *Representations of Motherhood*. New Haven and London: Yale University Press, 1994; CHERNICK, Myrel y KLEIN, Jennie. *The M Word: Real Mothers in Contemporary Art*. Ontario: Demeter Press, 2011; DOUGLAS, Susan y MICHAELS, Meredith. *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How it has Undermined all Women*. New York: Free Press, 2004; JIGARJIAN, Michi y MESTRICH, Qiana (eds.). *How We Do Both: Art and Motherhood*. New York: Secretary Press, 2012; LISS, Andrea. *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009; MARDER, Elissa. *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction: Psychoanalysis, Photography and Deconstruction*. New York: Fordham University Press, 2012; MATTHEWS, Sandra y WEXLER, Laura. *Pregnant Pictures*. London and New York: Routledge, 2000; METTNER, Martina. *In their Mother's Eyes: Women Photographers and Their Children*. Zurich and New York: Edition Stemmler, 2001, entre otros.

- **Elina Brotherus** (Finlandia, 1972). *Annonciation*, 2009-2013. Desde su posición como mujer que no logra un embarazo, exhibe el modo en que la decepción y la tristeza se apoderan de ella. Registra su estado emocional tras intentar durante años un tratamiento de fertilidad. Representa así su papel frustrado como mujer y como madre.



Fig. 134. Elina Brotherus. *Annonciation 21*, New York 11.07.2012, 2012. De la serie *Annonciation*, 2009-2013.

#### 4.3.2 Los hijos como tema, de la rutina al caos

Quizá la obra más polémica y conocida en el ámbito artístico relacionada con las fotografías de los hijos de un artista, es la serie hecha por la fotógrafa **Sally Mann** (n. EE.UU., 1951), titulada *Immediate Family*, realizada entre 1984 y 1994. Las imágenes son retratos de sus tres hijos, que entonces tenían menos de doce años. Las fotografías que conforman el libro con el que se da a conocer la obra, registran escenas de la vida cotidiana en su casa familiar, localizada en un ambiente natural alejado de la ciudad y más bien inmersa en un ambiente de naturaleza salvaje. En las imágenes de Mann, se encuentran representados diversos momentos de juego o descanso, al tiempo que aborda cuestiones como la muerte y la sexualidad. Ese último tema ha generado seguramente la gran polémica que ha dado al trabajo de Mann un lugar asegurado en la historia de la fotografía. En sus imágenes es común encontrar a sus hijos desnudos, en ese espacio de cotidianidad del que hablamos antes. Pueden estar nadando, bailando o simplemente posando de frente a la cámara, con poca ropa o completamente desnudos. En este punto, es necesario apuntar la gran calidad estética de las imágenes, no sólo desde su manufactura técnica, sino desde todo el aparato visual que conforma la imagen, desde lo relacionado a la cuidada composición fotográfica, hasta la gran habilidad de la fotógrafa para representar atmósferas y evocar emociones. La misma autora declara en el texto de presentación de su libro, que todas son escenas de su vida cotidiana,

Muchas de estas imágenes son íntimas, algunas son ficciones y algunas son fantasías, pero la mayoría son cosas comunes que todas las madres han visto: una cama húmeda, una nariz ensangrentada, cigarrillos de dulce. Se visten, hacen pucheros y posan, pintan sus cuerpos, se zambullen como nutrias en el río oscuro.<sup>332</sup>

---

<sup>332</sup> MANN, Sally. *Immediate Family*. United Kingdom: Phaidon, 1992, p. 3. Trad. de: “Many of these pictures are intimate, some are fictions and some are fantastic, but most are of ordinary



Figura 135. Sally Mann. *The Last Time Emmet Modeled Nude*, 1987. De la serie *Immediate Family*, 1984-1994.

Sin embargo, el sentido erótico localizado en el cuerpo de niños, pareció sobreponerse a los valores estéticos de la artista. Es decir, las imágenes vistas desde una perspectiva artística, no tienen problema alguno, el problema se presenta cuando algunas imágenes son expuestas (descontextualizadas del resto de las imágenes del libro) y la crítica se abalanza sobre la autora, pues consideran inapropiado y desafortunado que una madre realice tales representaciones y exhiba de esta manera a sus hijos. Como menciona Patricia Holland,

---

things every mother has seen —a wet bed, a bloody nose, candy cigarettes. They dress up, they pout and posture, they paint their bodies, they dive like otters in the dark river”.

El trabajo de Sally Mann, en particular, ha obligado a cuestionar los juicios fáciles sobre la representación de la sensualidad infantil. Sin embargo, este es el trabajo de una artista fotógrafa, producido y distribuido dentro de un contexto muy diferente al de la instantánea de la familia mundana.<sup>333</sup>



Figura 136. Sally Mann. De la serie *Immediate Family*, 1984-1994.

En este sentido, según Hoolland, la calificación de la obra de Mann, debiera realizarse desde una posición menos moral y más estética, entendida siempre desde una perspectiva artística y alejada de la posición de que las imágenes son de temática familiar y que además la madre es la autora. Según Holland, es precisamente la herencia de la práctica fotográfica “hecha por

---

<sup>333</sup> HOLLAND, Patricia. “Sweet is to scan... ob. cit., p. 161. Trad. de: “The work of Sally Mann, in particular, has forced a questioning of easy judgements about representation of childhood sensuality. However, this is the work of a photographic artist, produced and distributed within a context which is very different from that of the mundane family snapshot”.

todos”, la que ha permitido la crítica e incluso prohibición de la exhibición de las imágenes.<sup>334</sup> Desde la visión de Mann, las fotografías de sus hijos evocan una idea de inocencia sobre el tema de la sexualidad, lo que lleva a sus hijos a evitar que su madre los fotografíe en situaciones en que puedan parecer “bobos” y que a su vez, no tengan problema alguno en aparecer desnudos.<sup>335</sup> La obra de Mann abre la posibilidad de debatir sobre lo que para unos ojos es indecente y para otros (los de su madre y de los propios niños) es normal.

Partiendo de las representaciones y discursos contruidos del niño ‘inocente’, Sally Mann nos invita a considerar imágenes fotográficas de niños que han sido descritos como ‘provocativos’, ‘perturbadores’, ‘sensuales’, ‘audaces’ e ‘intrínsecamente explotados’. Su trabajo resalta las limitaciones de las narrativas del niño inocente y proporciona representaciones alternativas de los niños, sus cuerpos y su sexualidad.<sup>336</sup>

Más allá del sentido de sexualidad inherente en las imágenes de Mann, localizamos en el modo de exhibir la vida privada, una serie de cualidades estéticas que encontramos en muy pocos trabajos sobre la familia. Como

---

<sup>334</sup> Sobre la polémica de la obra de Mann, hacemos referencia a la serie de contratiempos descritos por el periodista Richard B. Woodward en el periódico *New York Times*. El autor recuerda que *The Wall Street Journal*, censuró una de las fotografías de Mann (la de su hija Virginia, de cuatro años) bloqueando sus genitales, ojos, y senos con el uso de barras negras. También la revista *Artforum* se negó a publicar una fotografía de su hija Jessie en la que aparece usando el aro de baile. También recibió duras críticas por mostrar escenas incómodas para algunos, como imágenes que retrataban a sus hijos con heridas de juegos (como la nariz sangrando o un ojo morado). El autor cierra esta recopilación de eventos con un encabezado publicado por *The San Diego Tribune*: “Podrá ser arte, pero, ¿qué pasa con los niños?”. Trad. de: It May be Art, but What About the Kids?. Véase WOODWARD, Richard B. “The Disturbing Photography of Sally Mann”. *The New York Times* (16-05-15). Disponible en: <https://goo.gl/K7nc4E>. Acceso 17-03-16.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> FRIEDLANDER, Jennifer. *Feminine Look. Sexuation, Spectatorship, Subversion*. Albany: State University of New York Press, 2008, p. 99. Trad. de: “Departing from representations and discourses of the “innocent”, constructed child, Sally Mann invite us to consider photographic images of children that have been described as ‘provocative,’ ‘disturbing,’ ‘sensual,’ ‘audacious,’ and ‘inherently exploitative’. Her work highlights the limitations of the narratives of the innocent child and provides alternative representations of children, their bodies, and their sexuality”.



mencionamos antes, Mann registra con una gran capacidad compositiva, escenas en las que combina un perfecto control de la luz con momentos que dirige o que parece capturar en instantes espontáneos.



Figura 137. Sally Mann. De la serie *Immediate Family*, 1984-1994.

También, el uso de una cámara de gran formato sumado a que ella misma realiza las impresiones con técnicas más cercanas a las utilizadas en el siglo XIX (como las impresiones al bromóleo y al platino), son aspectos que



imprimen a su trabajo una calidad técnica pero también poética y evocadora de otros tiempos, que parecieran lejanos al momento histórico en el que generó las imágenes.



Figura 138. Sally Mann. De la serie *Immediate Family*, 1984-1994.

La obra de Mann es un ejemplo claro de las dificultades que puede atraer el tránsito de lo privado a lo público en las fotografías de familia. Los matices morales con los que se aproxima a una obra fotográfica que representa escenas de la intimidad familiar, ligados a lo que para el autor es simplemente el modo de representar su cotidianidad, hacen de la fotografía de familia —y sobre todo de la fotografía de niños—, una práctica delicada, en la que intervienen

otras problemáticas ligadas con los derechos de los niños, pornografía infantil, explotación,<sup>337</sup> etcétera.

Sally Mann realizó las fotografías de sus hijos, con el propósito de conformar una serie fotográfica, que se consolidó con la primera exposición de *Immediate Family* en 1990 en la galería Edwynn Houk de Chicago. La exhibición de imágenes sobre su familia, ya tenía antecedentes, por una exposición realizada dos años antes, que tituló *Family Pictures*,<sup>338</sup> pero fue con la exposición realizada en 1992 en la galería Houk Friedman de Nueva York en conjunto con la publicación de su libro por Phaidon, que su obra se dio a conocer internacionalmente. Desde ese momento y por más de veinte años, las imágenes de *Immediate Family* se han mostrado en más de cincuenta exposiciones individuales de la autora celebradas alrededor del mundo. La última, fue hecha en la galería Jackson Fine Art de Atlanta en el año 2015. Seguramente con el paso de los años, la percepción de la obra de Mann ha ido cambiando y se ha aceptado poco a poco dentro de un discurso artístico coherente y de gran calidad. El nombramiento otorgado por la revista *Time* en el año 2001, como la “Mejor fotografía americana”, puede ser considerada una forma de reconocimiento de su trabajo, pero la polémica sobre su obra sigue estando presente y eso, quizá, favorece al tiempo que merma, la percepción de una obra tan íntima y personal.

---

<sup>337</sup> WOODWARD, Richard B. “The Disturbing Photography of Sally Mann”... ob. cit. Otra de las críticas que pesan sobre Mann es la relacionada con la explotación o beneficio económico obtenido por medio de las imágenes de sus hijos, pues en una de las primeras exposiciones de *Immediate Family*, celebrada en la galería Houk Friedman de Nueva York, vendió más de trescientas copias, lo que le significó un ingreso de casi medio millón de dólares y además la “orilló a permanecer dentro del cuarto oscuro de seis a nueve meses, obligándola a descuidar durante todo ese tiempo, la crianza de sus hijos”.

<sup>338</sup> Realizada en Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, en 1988.

Siguiendo con la línea de la representación de los hijos, el fotoperiodista de la agencia Magnum, Christopher Anderson (1970), propone una serie fotográfica inspirada en su hijo y que titula *Son*. Anderson conforma la serie con imágenes que registran de manera directa, sin escenificaciones y con un tratamiento propio del estilo documental, los primeros dos años de vida de su hijo *Atlas*, al tiempo que conforma una narración de su vida privada en la que su esposa y también su padre participan como protagonistas. Las fotografías originalmente no fueron creadas como una obra para ser expuesta, sino que eran las imágenes que Anderson como padre y como fotógrafo realizaba desde la intimidad familiar cuando en el año 2008, se convirtió en padre. Con el paso del tiempo y después de mostrar las imágenes a otros fotógrafos y amigos,<sup>339</sup> Anderson inicia la articulación de su discurso visual familiar partiendo de la



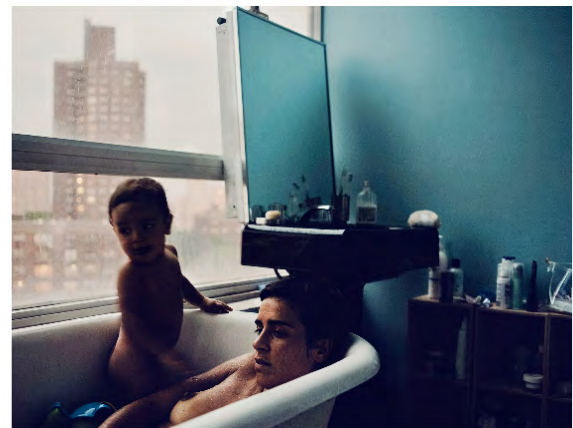
Figura 139. Christopher Anderson. De la serie *Son*, 2008-2011.

---

<sup>339</sup> LIGNEL, Baptiste. "Interview: A conversation with Christopher Anderson". American Suburb X (27 de febrero de 2012). Disponible en: <https://goo.gl/8WNcbp>. Acceso 11-02-16. A propósito de la exposición *Son*, celebrada de febrero a abril de 2012 en la sede de la Agencia Magnum en París.

narrativa que permite un libro de autor. En el mismo periodo en que registraba la llegada de una nueva vida en su familia, recibió la noticia de que su padre padecía de cáncer.

Desde una profunda reflexión entre el contraste de la nueva vida de su hijo con la enfermedad del padre, Anderson genera su proyecto *Son* (hijo), jugando con la idea de tener un hijo y a la vez ser hijo. El discurso lo conforma en el libro, publicado por la editorial Kehrer Verlag en el año 2013 y lo organiza en tres tiempos, en los que las imágenes no siguen un orden cronológico, sino una organización definida por las estaciones del año. De esa manera, el libro inicia con el otoño, en el que representa la llegada de su hijo, a partir de retratos del niño en la cama, desnudo o vestido, jugando, viendo el paisaje urbano desde la ventana de su casa en un rascacielos, de la mano de su madre, o las imágenes de su esposa en momentos de cotidianidad y profunda intimidad, también desnuda o vestida, paseando con su hijo o tomando un baño con él. Las imágenes de invierno, corresponden a un segundo estado emocional, es el momento en que su padre entra en el discurso, y las imágenes de su hijo y de su esposa se alternan con las de su padre enfermo. Aparece así el torso desnudo de su padre con una equis dibujada en el cuerpo para indicar la radioterapia, o camina ayudándose de bastones mientras es observado por su nieto y su nuera. La última etapa del libro, la primavera, corresponde a un momento de esperanza, en la que continúan los retratos de todos los



Figuras 140 y 141. Christopher Anderson. De la serie *Son*, 2008-2011.



personajes, con un tratamiento de la luz que enfatiza la idea de del optimismo.



Figura 142. Christopher Anderson. De la serie *Son*, 2008-2011.

El proyecto *Son* ha sido difundido sobre todo por el hecho de que el fotógrafo forma parte de la agencia Magnum, la cual le organizó una serie de exposiciones y también promovió su trabajo personal en la importante red de difusión que proporciona desde su plataforma web. También el artista lo publicó en su página web personal.

Cuestionado sobre lo que significa exhibir la vida privada en Internet, Anderson reflexiona sobre el modo en que la red digital funciona como una avalancha, es imposible detenerla, la privacidad es expuesta y no hay marcha atrás. Desde esa visión, en una entrevista previa a la publicación de su libro, Anderson declara lo siguiente:

Es muy tarde ahora. El libro no se ha publicado, pero el trabajo está ahí fuera, y no puede ser retirado. Ese es otro problema acerca de

este momento, el trabajo está ahí fuera, en Internet, y es como un incendio forestal.<sup>340</sup>

Por otra parte, es interesante reconocer la intención de Anderson en el sentido de generar un efecto de distancia del espectador ante sus fotografías impresas en gran formato. Ese tamaño, indica el autor, hace que el público se acerque más a un objeto fotográfico y menos a su álbum de familia.<sup>341</sup> Esto nos lleva a la siguiente pregunta: ¿Por qué un autor quisiera minimizar el efecto de estar exponiendo su vida privada, su álbum familiar, en una galería, y por lo tanto a un público ajeno a su propia familia? Este juego de distancias podría considerarse sin sentido, dado que ha sido el mismo autor quien ha decidido hacerlo público, pero indica que la decisión de exponer imágenes de la vida familiar, no es una decisión fija e inamovible, el autor puede dudar, puede ser que exhiba pero que al mismo tiempo puede haber temor de hacerlo y en ese acto, vulnerar la intimidad de un miembro de la familia. Esta, quizá, es una de las grandes paradojas en la exhibición de las imágenes familiares, más aún, de la exhibición de imágenes de niños, de los hijos de los propios artistas. En este punto, es normal comprender que Anderson acepte como una influencia importante en su trabajo, la obra de Sally Mann, y al mismo tiempo, tenga el temor de asemejarse, de alguna manera, a la polémica que causó su obra. Quizá por ello, el autor asegura haber realizado una selección muy cuidadosa de las imágenes, pensando en el futuro impacto que éstas pueden tener en la vida de su hijo.

Por último, con respecto a la escenificación en las imágenes de Anderson, se puede decir que sus fotografías son ligeramente dirigidas, es decir, localizamos poses y la aparente dirección del autor en lo que ocurre en la escena, pero al mismo tiempo el fotógrafo mantiene el estilo que caracteriza su producción fotoperiodística. Registra la escena tal cual la presencia, con una evidente

---

<sup>340</sup> Ídem. Trad. de: “It’s too late now. The book is not published, but the work is out there, and you can’t pull it back. That’s the other thing about this day and age, is that the work is out on the Internet, and it’s like wildfire”.

<sup>341</sup> Ídem.

maestría para el aprovechamiento de la luz y la construcción compositiva del espacio y del momento.

Si bien, la representación de los hijos en su etapa infantil es uno de los temas que más se repite en la fotografía de familia, queremos agregar aquí, una visión más lúdica y llena de humor, en contraste con el sobrio trabajo de Mann y de Anderson que ya hemos revisado. Hacemos referencia a la serie *Domestic Vacations* (2008-en proceso), de **Julie Blackmon** (n. EE.UU.,1966), que durante casi diez años, ha venido realizando. A partir de fotomontajes cuidadosamente realizados, recrea escenas de la vida familiar con sus tres hijos, en las que el absurdo, el juego y el caos son una constante. Reflexiona así sobre el hecho de conciliar ser madre y artista en una sociedad centrada en los niños, y al mismo tiempo en el propio individuo. También propone una visión crítica y humorística de lo que significa la cotidianidad en casa con niños, en la que inventa juegos llenos de fantasía con sus hijos, o se representa indiferente ante una escena en la que las cosas parecen fuera de control.

La artista toma como inspiración la obra del pintor Jan Steen, quien en el siglo XVII realizara pinturas en las que aparecían escenas familiares con niños, que representaban la vida cotidiana en un ambiente de caos, lleno de movimiento y objetos por doquier. Julie Blackmon también hace referencia al hecho de haber crecido en una familia muy grande, siendo ella la mayor de nueve hermanos, y ahora, la madre de tres hijos, además de convivir también con los hijos su hermana, lo que dio lugar a querer realizar una fusión entre arte y vida familiar. En palabras de la autora, describe sus imágenes como:

A la vez ficticias y autobiográficas, y reflejan no sólo nuestras vidas hoy y cómo los niños crecen en una gran familia, sino que también van más allá del documental para explorar los elementos fantásticos de nuestra vida cotidiana, tanto imaginada como real.<sup>342</sup>

---

<sup>342</sup> BLACKMON, Julie. “Domestic Vacations”. Julie Blackmon (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/MyMKnC>. Acceso: 16-03-16. Trad. de: “These images are both fictional and auto-



Figura 143. Julie Blackmon. *Candy*, s/f. De la serie *Domestic Vacations*. 2006 - en proceso.

Para generar sus imágenes, Blackmon parte de la idea del estrés y el caos, sumados a la necesidad de escapar y desconectarse de lo que está ocurriendo en una casa colmada de niños y, a partir de ello, realiza una serie de cuidadosas composiciones en las que combina con gran habilidad técnica y conceptual lo espontáneo con lo casual. Para ello se vale de una dirección

---

biographical, and reflect not only our lives today and as children growing up in a large family, but also move beyond the documentary to explore the fantastic elements of our everyday lives, both imagined and real”.





Figura 144. Julie Blackmon. *Broken by*, s/f. De la serie *Domestic Vacations*. 2006 - en proceso.

evidente en cada uno de los elementos de la escena, desde la pose de los niños y su ubicación en el cuadro fotográfico, hasta la manipulación digital para incorporar elementos a la imagen. El resultado son fotografías en las que es evidente que se han utilizado medios digitales para su manipulación, pero que por otro lado transmiten la idea al espectador de que se está presenciando un hecho cotidiano. Su estrategia se apoya en repetidas ocasiones en lo absurdo y la exageración, pero al mismo tiempo, se basa en situaciones que podrían ser reales.

Para sus puestas en escena, Blackmon recurre a un modo de dirección en el que por un lado decide lo que ahí desea que ocurra pero por otro lado le deja a sus “actores” el camino libre para su actuación. Primero realiza una fotografía con uno de los niños, después en el mismo escenario posiciona a otro y deja que ocurra lo que ella espera o lo que el niño decida hacer. Una vez conseguidas las tomas fotográficas, con una meticulosa y cuidada técnica, edita en *Photoshop* las imágenes para conseguir un sólo cuadro, en el que



Figura 145. Julie Blackmon. *Camouflage*, s/f. De la serie *Domestic Vacations*. 2006 - en proceso.

reúne todos los momentos que ha fotografiado.<sup>343</sup>

Por otra parte, es común encontrar en su trabajo escenas en la que uno de los personajes parece salir del encuadre, de eso modo genera un efecto de dinamismo y movimiento en el que los niños “escapan” o continúan una acción como parte del juego que practican.

En un proyecto como *Domestic Vacations* es evidente que la intención de la artista, desde el inicio del proyecto, fue que las imágenes formaran parte de un proyecto artístico que sería expuesto. Su primer forma de divulgación fue en la galería Catherine Edelman en Chicago en el año 2008, en el mismo año realizó la publicación de su libro por la editorial Radius Books.

En el caso de la obra de Blackmon, no nos interesa tanto el traslado de lo privado a lo público en términos de la exhibición de la obra, sino en el sentido de hacer evidente las reflexiones de la vida cotidiana y de la tarea de criar a los hijos, dentro de un discurso artístico alejado de lo documental y más cercano a una visión crítica y humorística de ello.

Tras las visiones de Sally Mann, Christopher Anderson y Julie Blackmon, hemos buscado contrastar tres tipos de obra que van unidas por la misma idea: los hijos de los autores como tema principal. Como vimos, la aproximación puede realizarse desde modos opuestos, como la imagen directa y de estilo fotoperiodística de Anderson, hasta las construcciones poéticas e idílicas de la infancia a través de los desnudos que propone Mann o bien, desde una posición humorística que destaca la creatividad y vitalidad que reina en el mundo infantil, representada en la obra de Blackmon. Si bien el enfoque que estamos realizando en esta investigación es a partir de los discursos que se construyen alrededor del tema de la familia, en este apartado, en particular, el

---

<sup>343</sup> Esto nos recuerda a la obra realizada en el siglo XIX por Henry Peach-Robinson, (quien combinaba múltiples negativos para recrear una imagen) a la que hicimos referencia en el segundo capítulo de esta investigación.

tema del tránsito de lo privado a lo público toma un papel fundamental. No tanto por los mecanismos que propician la distribución de las imágenes en la esfera del arte o por la serie de acciones que llevaron a un autor a mostrar imágenes de la vida familiar, sino, por lo que implica que en ese tránsito se lleve a cabo la exhibición del cuerpo desnudo de un niño y todo lo que ello pueda significar en términos de su integridad moral y psicológica. El caso de Mann es bien conocido por la gran polémica que causaron (y que siguen causando) sus imágenes. Anderson lo reconoce y por ello es que decidió no seguir mostrando fotografías de su hijo que pudieran comprometerlo en un futuro y que después, con los años, significara un reproche a su padre por haber expuesto las imágenes sin su autorización, es decir, por haber hecho de su cuerpo una obra artística expuesta fuera del ámbito familiar. Este, sin duda, será el tema de otra investigación, pero hemos considerado, al menos, mencionarlo en este espacio.

#### Otras referencias

- **Valeria Bellusci** (Argentina, 1970). *Once llamas*, 2015. Construye una metáfora entre los sueños y los juegos de infancia de sus hijos, por medio de fotografías que alternan espacios naturales en el bosque y los juegos que realizan entre la oscuridad y los árboles.
- **Alina Gabrel-Kamińska** (Polonia, 1980). *Lenki i Tymianka*, 2014 - en proceso. Por medio de sus fotografías busca registrar los primeros años de vida de sus dos pequeños hijos. Captura las aventuras, la inocencia, los juegos y la curiosidad que practican en cada día de sus vidas.
- **Robin Schwartz** (EE.UU., 1957). *Amelia and the animals*, 2002 - en proceso. A lo largo de la vida de su hija Amelia, ha fotografiado su relación con todo tipo de animales salvajes y domésticos con los que ambas conviven y con los que crea un lazo emocional y de comunicación muy íntimo.

- **Todd Deusch** (EE.UU., 1969). *Family Days*, 2003 - en proceso. Registra los juegos y la dinámica diaria de su hogar con sus cuatro hijos, como un modo de mantener en imágenes los momentos fugaces de una infancia que irremediablemente terminará y en un momento determinado hará que su casa vuelva al silencio y al orden.

- **Martín Estol** (Argentina, 1973). *Violeta*, 2004-2010. En su serie fotográfica registra la vida de su hija desde cuando estaba en el vientre de su madre hasta cuando cumple cinco años. De esa manera representa su rol como padre que amorosamente atestigua y que forma parte del crecimiento de su hija.



Figura 146. Martín Estol. De la serie *Violeta*. 2004-2010.

- **Fred Hüning** (Alemania, 1966). *Drei*, 2010-2013. Es la parte final de su trilogía titulada *Drei, zwei, einer* en la que representa su vida familiar. En *Drei* fotografía a su esposa y a su hijo para centrarse en el modo en que el niño crece. De esta manera explora el juego y la fantasía que rodean a la infancia.





Figura 147. Fred Hüning. Sin título, 2013. De la serie *Drei*. 2010-2013.

- **Aaron Sheldon** (EE.UU., 1979). *Small steps are giant leaps*, 2015 - en proceso. Retrata a su hijo Harrison de cuatro años con un disfraz de astronauta, como un modo de reflexión sobre la imaginación infinita en la etapa de la infancia y también como una forma de recordar a los padres que desde la perspectiva de los niños, el mundo es todo un universo por descubrir.

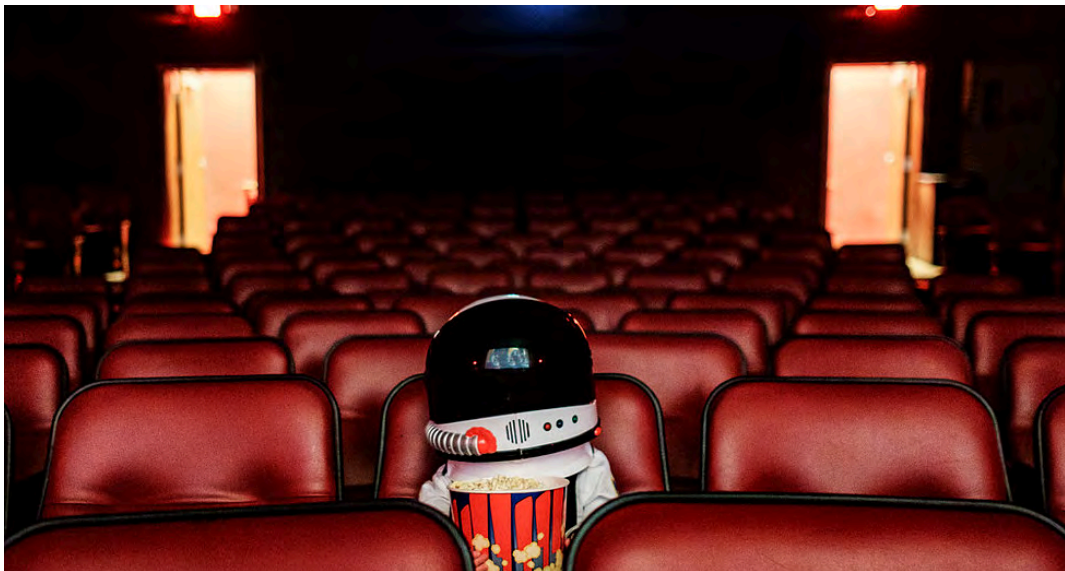


Figura 148. Aaron Sheldon. *Movie night*, s/f. De la serie *Small steps are giant leaps*, 2015 - en proceso.

- **Margaret M. de Lange** (Noruega, 1963). *Daughters*, 1993-2002. En un estilo muy cercano al de Sally Mann, fotografía a sus hijas creciendo en un ambiente natural y salvaje de Noruega, en el que pasan los veranos jugando y explorando entre la naturaleza. El proyecto fue publicado hasta que sus hijas fueron adultas y consintieron expresamente a su madre para que las imágenes fueran publicadas.



Figura 149. Margaret M. de Lange. De la serie *Daughters*, 1993-2002.

- **Tatjana Schlör** (España, 1975). *Welt*, 2012 – en proceso. Explora el mundo infantil de sus hijos a partir de imágenes que registran sus juegos y su vida cotidiana.

##### 4.3.3 Posiciones desde el género en la comprensión de la familia

Después de revisar las distintas visiones sobre la maternidad así como los proyectos dedicados a los hijos, consideramos importante recuperar los proyectos fotográficos en los que existe un posicionamiento desde el género. En este espacio hemos seleccionado tres proyectos de artistas que, como veremos, suman a la fotografía otras estrategias narrativas por medio del video o el performance para generar imágenes en las que cuestionan su rol como mujeres, artistas y madres.

Iniciamos con la obra de **Janine Antoni** (n. EE.UU., 1964) una artista multidisciplinar que trabaja sobre todo a partir de su cuerpo. En su obra realizada durante los años noventa exploró ampliamente sobre el tema del género y las políticas del cuerpo, a través de piezas en las que trabajaba siempre el límite entre performance<sup>344</sup> y el objeto escultórico. En cuanto a su producción fotográfica, su obra ha tratado sobre todo su relación con sus padre y en especial con su madre,<sup>345</sup> pero en la obra que hemos decidido incluir, trabaja en específico en su rol como madre. En las obras aquí seleccionadas, se localiza la intención de Antoni en no separar la vida cotidiana del arte, pues en ello se comprende una reflexión sobre la condición social post-moderna.<sup>346</sup> Su

---

<sup>344</sup> Su performance más conocido y con el que se dio a conocer fue *Loving care*, de 1993, en el que mojó su larga cabellera con tinta negra y pintó todo el piso de la galería. Comenzó en un extremo del espacio y mientras avanzaba hacía salir de la galería al público, protagonizando así una acción en la que su posición corporal la hacía vulnerable pero al mismo tiempo la apropiación del espacio la empoderaba. En: BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 2003, p. 137.

<sup>345</sup> Una de sus obras fotográficas más conocidas es *Momme*, 1995. Un retrato de su madre en la que aparece sentada en un salón, con una luz lateral muy al estilo del retrato decimonónico. En una primera impresión, su madre pareciera embarazada, pues de su vestido blanco y largo se deja ver un vientre abultado. Sin embargo, en el piso, debajo de la falda, se pueden ver tres pies. Es el cuerpo de la artista, que se ha ocultado entre las ropas de su madre.

<sup>346</sup> LARSON, Kay. "Women's Work (or Is It Art?) Is Never Done". The New York Times (7 de enero de 1996). Disponible en: <https://goo.gl/axdSK4>. Acceso 20-03-16.



actividad como madre y artista ha sido precisamente una de las formas de abordar su trabajo, no sólo como una posición individual sino como una manera de reflejar el modo en que la sociedad impone una serie de responsabilidades sobre la maternidad y el cuidado de los hijos.

En la fotografía *One Another* (2008), Janine Antoni fotografía un momento aparentemente espontáneo en el que por medio de un juego madre-hija, la niña parece alimentar a su madre a través del ombligo, en un momento de “expresión de ternura recíproca entre madre e hija”.<sup>347</sup> En esa fotografía, el límite entre performance y registro queda de nuevo sugerido, pues se entiende que la imagen ha sido dirigida por la artista pero al mismo tiempo la idea de instante es lo que provee de fuerza a la imagen.



Figura 150. Janine Antoni. *One Another*, 2008

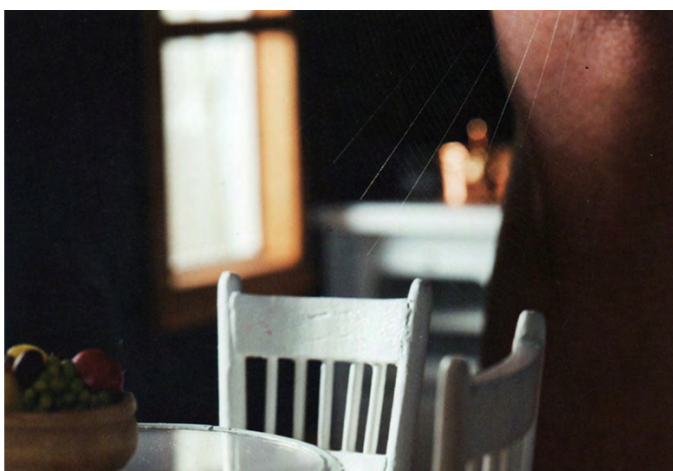


Figura 151. Janine Antoni. *Lattice*, 2009.

---

<sup>347</sup> BRIGHT, Susan (ed.). *Home Truths: Photography and Motherhood*. London: Art Books, 2013, p. 34.

En otro lenguaje temporal, completamente opuesto, tenemos las dos fotografías que forman parte del mismo objeto o performance, —de nuevo resulta una limitación nombrar a su obra desde una técnica específica—. La fotografía titulada *Lattice* (2009), es un detalle de la obra que se puede comprender en su totalidad en la pieza titulada *Inhabit* (2009). En la primera imagen se alcanza a ver en detalle una fina telaraña que sale de la silla blanca que parece conformar el interior de una cocina, y que se vincula con un fondo que no se alcanza a comprender, hasta que vemos la imagen completa y



Figura 152. Janine Antoni. *Inhabit*, 2009.

entendemos que ese fondo es la pierna de la artista y la silla es una cocina en miniatura que forma a su vez parte de toda una casa de muñecas que se soporta entre las piernas de Antoni, la cual, a su vez, parece estar flotando, soportada con arneses sobre la habitación de su hija. Tenemos entonces un complejo juego de espacios en los que la artista utiliza la metáfora de la telaraña (con una araña real que teje su red y que en ello imprime la idea del tiempo en la obra), para entender la idea de una red dentro de otra red, un espacio dentro de otro espacio, como “la quintaescencia de la experiencia femenina”.<sup>348</sup>

En esta pieza Antoni utiliza su propio cuerpo como un espacio que contiene un hogar, en el que a través de la dinámica familiar se tejen relaciones que a su vez condicionan, limitan y someten la libertad como individuo-mujer. La artista comenta al respecto:

Intencionalmente creé una imagen ambigua que refleja la realidad compleja de la maternidad, y abracé la necesidad de cambiar de forma para cumplir este papel [...] Deseo confundir acerca de si mi cuerpo está suspendido o si asciende, si está atrapado o es una estructura de apoyo. Al final, la sustitución de la casa por la falda, permite a la madre llevar el drama familiar.<sup>349</sup>

Desde esa posición es posible comprender la obra de Antoni, que se mueve siempre entre una línea crítica feminista que promueve el pensamiento sobre el rol de la mujer como madre. Siendo ella el centro de atención en *Inhabit* y el único personaje que aparece, traslada a su cuerpo, a partir de la evocación de la casa de muñecas, su rol de madre, sin hacer evidente la

---

<sup>348</sup> Ídem, p. 41.

<sup>349</sup> Ídem. Trad. de: “I intentionally created an ambiguous image that reflects the complex reality of motherhood, and I embraced the necessity of shape-shifting in order to fulfill this role [...] “I want to be unclear about whether my body is suspended or ascending, entrapped or the structure of support. In the end, the substitution of the house for the skirt allows the mother to wear the family drama”.

interacción con su hija como en el caso de *One another*. En las obras que presentamos, evidentemente el concepto de escenificación es lo que define la construcción de la imagen, que forman parte del mismo discurso de género que la artista ha trabajado en toda su producción artística. Las piezas que presentamos aquí han formado parte de distintas exposiciones, entre ellas la realizada en The Photographer's Gallery en Londres en el año 2014, que fue titulada *Home Truths. Photography and Motherhood*, comisariada por Susan Bright. En esa exposición, la narrativa de Antoni en relación con su rol de madre y artista, se articula con el trabajo de otras mujeres que trabajan desde una perspectiva similar,<sup>350</sup> pero más centradas en el medio fotográfico, de tal modo que la obra de Antoni destaca por ser a la vez registro de una acción compleja en la que utiliza el medio fotográfico como una herramienta más de su posicionamiento crítico y como obra fotográfica que funciona también como una pieza única.

Por otra parte, localizamos el trabajo de **Katie Murray** (n. EE.UU., 1974), artista multidisciplinar, quien utiliza su cuerpo para desarrollar un discurso crítico en el que confronta las contradicciones sobre la maternidad. Desde una primer lectura de su obra, Murray representa la presión social para recuperar su figura y su salud con el esfuerzo que le significa lograrlo siendo madre de dos hijos.

En su pieza titulada *Gazelle* (que hace referencia al nombre de la máquina de ejercicios *Gazelle Total Body Workout Exercise Machine*) realiza una combinación entre video y fotografía para generar una pieza en la que protagoniza una situación que podría percibirse desde el humor, y que sin embargo corresponde a un hecho que hace eco de la lucha, soledad, angustia y fracaso a la que se enfrenta la artista y madre. Frustrada por no poder perder el

---

<sup>350</sup> Como el caso de Ana Casas, que revisamos en el apartado 4.3.1. De la maternidad idealizada a su desmitificación.

peso ganado por sus dos embarazos y compatibilizar sus actividades de madre con la posibilidad de hacer ejercicio, la artista encuentra en la casualidad un modo de enfrentar ese problema. Durante un paseo por el barrio, Murray encuentra la máquina de ejercicios abandonada en la acera, la monta en su coche y la lleva a casa. Tras intentos frustrados por las continuas interrupciones de sus hijos, decide continuar con la rutina, llevándolos en su espalda mientras intenta seguir el ritmo de su “entrenador personal” que, con palabras condescendientes y sexistas,<sup>351</sup> anima a continuar.



Figura 153. Katie Murray. De la obra *Gazelle*, 2012, 6.44 min.

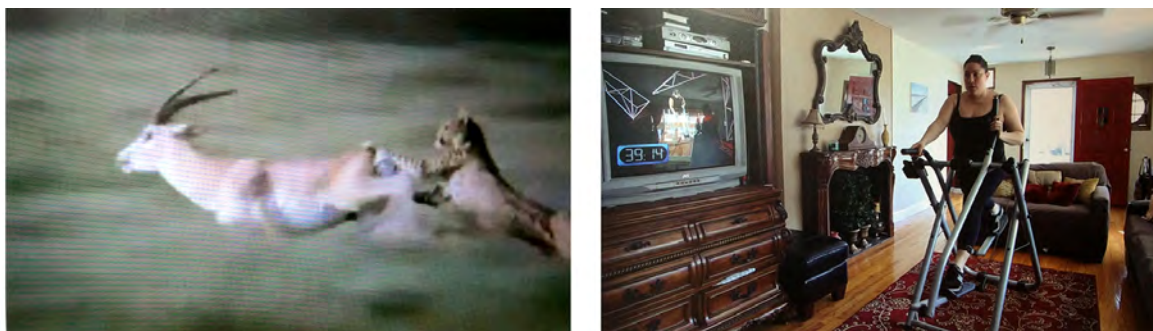
Murray alterna dos tipos de imágenes que aparentemente no tienen relación. En el primer tipo, encontramos imágenes sobre naturaleza salvaje, en el que aparece una gacela que amamanta a su cachorro en un campo verde, seguida por imágenes en la que la gacela es alcanzada por una manada de chitas, que en un ataque bien organizado parecen haberla atrapado. Estas

---

<sup>351</sup> BRIGHT, Susan (ed.). *Home Truths...* ob. cit., p. 120.



imágenes se alternan con las de Murray en el salón de su casa utilizando una máquina para hacer ejercicio, a veces está sola y otras veces carga a uno o a dos de sus hijos mientras realiza sus ejercicios y observa en el televisor a *Tony Little*: el “*America's Personal Trainer*”.<sup>352</sup>



Figuras 154 y 155. Katie Murray. De la obra *Gazelle*, 2012, 6.44 min.

*Gazelle* es una reflexión sobre las contradicciones de la maternidad. Mas allá de utilizar el cuerpo como un medio para representar el duro trabajo físico que se requiere para mantener la figura y la salud, Murray desarrolla una obra en la que confronta las expectativas que se construyen alrededor de la idea de convertirse en madre y lo que en la vida práctica le significa. En palabras de la artista:

Nadie puede prepararte para la maternidad. Claro, yo había oído los clichés por todos lados: que era mucho trabajo, que podía (o no podía) tenerlo todo, que mis prioridades tendrían que cambiar, que sería lo mejor que me hubiera pasado. Sin embargo, no lograba comunicar cómo podía sentirme tan profundamente satisfecha y conectada con ese estado primordial de ser madre, y sin embargo sentirme tan desconectada de mi antiguo yo sin hijos.<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> Ídem.

<sup>353</sup> Ibídem, p. 122. Trad. de: “No one can prepare you for motherhood. Sure, I had heard the clichés from every side: that it was a lot of work, that I could (or couldn't) have it all, that my priorities would have to change, that it would be the best thing that ever happened to me. However there was a failure to communicate how I could simultaneously feel so deeply fulfilled by and

Como menciona Philippa Dunjay, la obra de Murray representa el miedo a perderse a sí misma por la nueva identidad como madre.<sup>354</sup> La contradicción entre el placer de la maternidad y el peso de llevar adelante esa tarea, es representado a través del esfuerzo físico que realiza Murray en la máquina de ejercicios, la referencia con las imágenes de la gacela que al final logra escapar del ataque de la manada de chitas es una forma de dar esperanza a una lucha que parecía perdida.

Hemos decidido incluir el trabajo de Murray en este apartado, pues aunque su obra no es meramente fotográfica, sí utiliza la fotografía como un modo de promocionar su obra. Como en muchas otras manifestaciones de videoarte o performance, lo que permanece como pieza, es la fotografía que documenta dicho proceso. De esta forma, la pieza *Gazelle*, formó parte de la misma exposición fotográfica que mencionamos antes, a propósito de la obra de Janine Antoni.

En esta pieza, así como en la de Antoni y en la de Frías, que veremos a continuación, no podemos hablar sobre el modo de traslado de lo privado a lo público en relación a las piezas artísticas, ya que las tres corresponden de un modo u otro a registros de acciones o performance en las que evidentemente existe una intención inicial de mostrar el trabajo en un ámbito público. Pero sí podemos hacer mención al otro aspecto que nos interesa y que es el relacionado a la exhibición del espacio privado representado. Como lo mencionamos antes, Murray realiza su acción en el salón de su casa, éste será el único espacio del hogar que se muestra. Pueden cambiar los personajes y lo que ocurre en el salón, pero la cámara se mantiene fija en ese espacio, así,

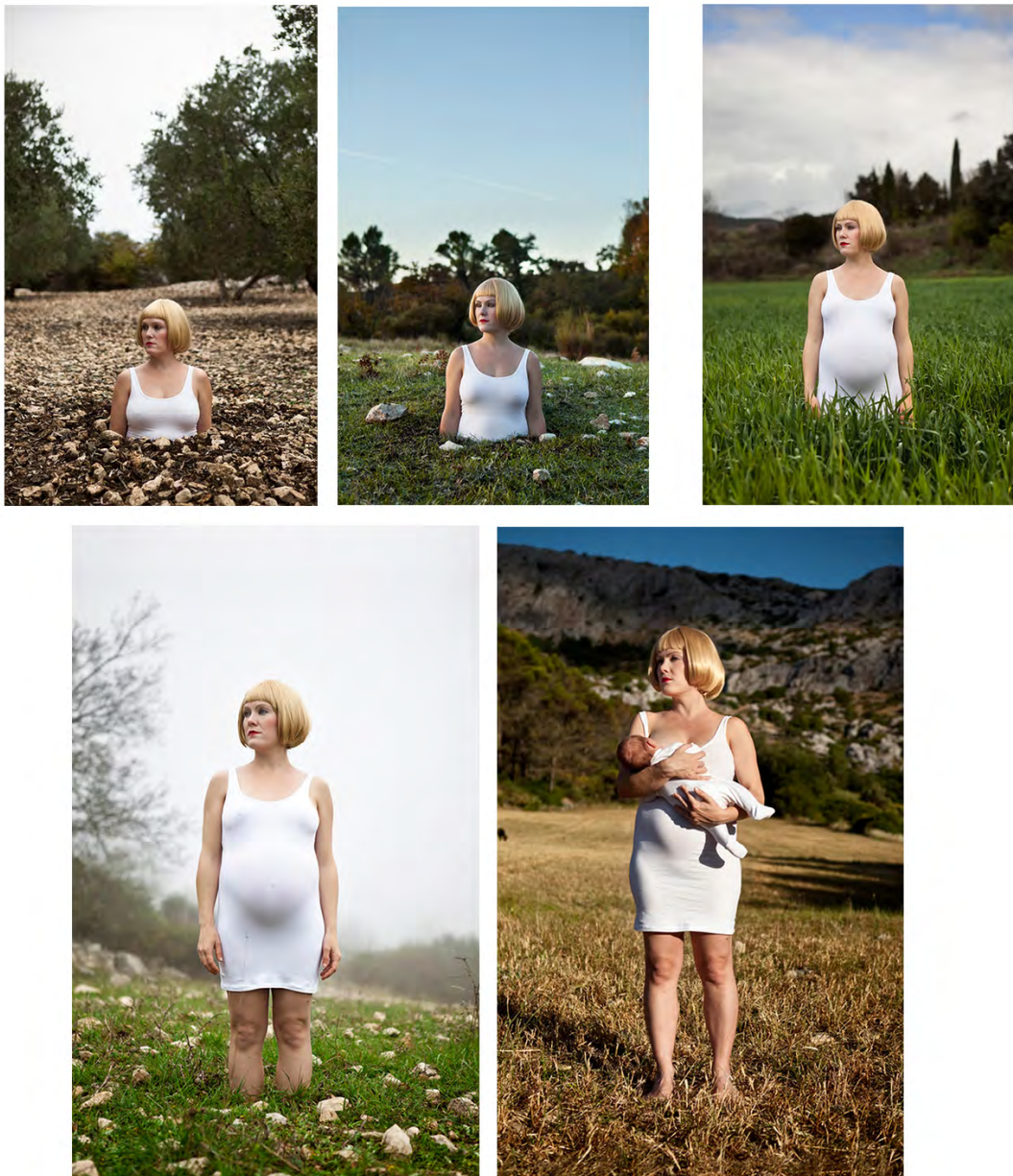
---

connected to this primal state of being a mother, and yet feel so disconnected from my former childless self”.

<sup>354</sup> DUNJAY, Philippa. “The many moods of motherhood”. The *f* word. Contemporary UK Feminism (16 de noviembre de 2013). Disponible en: <https://goo.gl/eeErP2>. Acceso 18-03-16.

Murray acerca al espectador a su espacio familiar, pero sólo desde el espacio más público de la casa.

Otro proyecto, conformado también por distintos soportes, es el de la artista multidisciplinar **Verónica Ruth Frías** (n. España, 1978), quien realiza la pieza titulada *A 153 centímetros sobre la tierra* en el año 2014. El título hace referencia a la altura de la artista. La obra forma parte de un conjunto



Figuras 156 a 160. Verónica Ruth Frías. De la serie *A 153 centímetros sobre la tierra*, 2014.



formado por nueve fotografías, una videocreación de 16.52 minutos, una serie de dibujos y también un pequeño grupo de esculturas en gres. Desde una reflexión entre la naturaleza y la vida, la fotógrafa realiza una serie de imágenes en las que ella emerge poco a poco de la tierra. La artista se sitúa en un paisaje distinto para cada toma fotográfica, lleva un vestido blanco que deja ver su estado avanzado de embarazo y en cada imagen se va descubriendo una parte mayor de su cuerpo, hasta que sale completamente de la tierra. En esa última imagen lleva a su pequeña hija en brazos mientras la alimenta con su pecho, completando así una hermosa metáfora sobre la tierra y el cuerpo de la mujer como generadores de vida. En el video que forma parte de la pieza, las tomas son realizadas desde el mismo ángulo que las imágenes fotográficas, la artista mueve ligeramente la cabeza de un lado a otro y sólo se escuchan los ruidos de la naturaleza. En la última parte, con su hija en brazos, finalmente da un par de pasos para culminar así la pieza.

Frías es una artista que aunque posee una trayectoria mucho menos extensa que las dos artistas anteriores tratadas en este apartado, ha realizado un recorrido artístico en el que define con claridad su posición como artista y mujer. Con una obra siempre crítica hacia los roles asumidos e impuestos a la mujer en la historia contemporánea, a través del proyecto que presentamos aquí, propone una forma de empoderar-se desde el privilegio femenino en la generación de vida. Como menciona Cyro García a propósito de su obra, “La relación con la tierra y su virtud de dar vida es tomado como eje central de este trabajo”.<sup>355</sup>

En esta obra estamos de nuevo ante una forma de abordar la creación fotográfica desde la construcción y escenificación total de sus elementos. Tanto en la pieza de video como en las fotografías, no queda claro el modo en

---

<sup>355</sup> GARCÍA, Cyro. “Con los pies en la tierra”. Verónica Ruth Frías. Cargo Collective (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/VgdFw4>. Acceso 19-03-16.

que fueron realizadas las imágenes, podrían ser fotomontajes, pero al utilizar el formato de video esa posibilidad parece alejarse, aunque no se descarta. El efecto que logra Frías es el de estar viendo una imagen evidentemente escenificada, de eso no queda duda alguna. El paisaje que sirve de fondo y que como mencionamos, es distinto en cada una de las nueve imágenes, aparece sin alteraciones evidentes, y sólo la pose de la artista, siempre viendo a su lado derecho, sirve para generar un mayor vínculo entre todas las imágenes.

Por último, para cerrar este espacio sobre género en la comprensión de la familia, es importante señalar que para llegar a la selección de estas tres artistas, se tomó como consideración principal el hecho de que las tres formulan propuestas críticas sobre la maternidad, y que en los tres casos, utilizan su cuerpo como el medio principal de expresión. En el caso de Antoni, su cuerpo funciona como una metáfora de hogar, pero también como una estructura que soporta el hecho de constituir una familia. En la obra de Murray, encontramos una condición más crítica hacia las consecuencias de decidir tener hijos, que resuelve con una acción performativa en la que confronta su esfuerzo con la realidad que le permiten practicar sus hijos. Y por último, la posición de Frías, en la que representa a la mujer desde el don máximo de generación de vida, en una metáfora que realiza entre su cuerpo que da vida y con la fertilidad de la naturaleza.

En los tres proyectos resulta una obviedad el hecho de nombrar el modo en que la obra se trasladó del ámbito privado al público, pues en los tres casos queda clara la creación de las distintas obras como parte de una expresión artística. Todos son proyectos que de alguna forma utilizan el performance como forma de expresión, y evidentemente todos los proyectos fueron creados para ser expuestos. Lo que sí merece la pena apuntar, es que en dos de los proyectos, sobre todo en el caso de Murray, se utiliza una plataforma artística

para expresar —también— el aspecto negativo de la maternidad, que se sumará a otras manifestaciones que tratamos aquí y que tienen como objetivo desmontar o proponer otras narrativas en la representación tradicional de la familia, que fuera de la esfera del arte, pareciera comprenderse siempre sólo a partir de sus virtudes y negar así sus retos, fracasos y disfunciones.

### Otras referencias

- **Janieta Eyre** (Inglaterra, 1966). *Motherhood*, 2000-2002. Por medio de disfraces y acciones performativas que realiza en distintos espacios de su hogar, representa los roles de madre y ama de casa, utilizando elementos discordantes con los que contradice dichos roles desde un posicionamiento crítico.



Figura 161. Janieta Eyre. De la serie *Motherhood*, 2000-2002.

- **Marni Kotak** (EE.UU., 1974). *The Birth of Baby X*, 2011. En su controvertido proyecto, convirtió el nacimiento de su hijo en un evento artístico performativo que el público pudo presenciar. Otras piezas de la autora convierten actividades cotidianas de la crianza (como leer un libro o alimentar a su hijo), en una acción dentro de una galería. Su obra plantea el hecho de ser mujer y madre como una obra de arte por sí misma.

- **Alain Laboile** (Francia, 1968). *La famille*, 2012 - en proceso. Realiza una reflexión sobre su papel como padre de seis hijos, en el que intenta reivindicar la figura del padre como un elemento central de la familia, al tiempo que es testigo de los juegos de sus hijos y de la imparable actividad que existe en la casa familiar.

- **Lenka Clayton** (Inglaterra, 1977). *The Distance I Can Be From My Son*, 2013. Como su nombre lo indica, es un proyecto en el que registra visualmente la distancia más grande que puede separarla de su hijo. Realiza su proyecto en distintos espacios: un supermercado, un gran parque o un callejón y, ahí deja a su pequeño hijo de dos años para que éste camine libremente mientras ella se queda inmóvil, hasta que corre a alcanzarlo cuando se ha ido muy lejos o en caso de que perciba algún posible peligro. Toda su obra gira en torno a la necesidad de compatibilizar ser madre y artista. Creó el proyecto *Artist Residency in Motherhood*, que consiste en una plataforma digital que pone a disposición de mujeres artistas de todo el mundo, para que puedan organizar su tiempo y generar un espacio posible para crear, dentro de la saturada tarea de ser madre.



Figuras 162 a 164. Lenka Clayton. *Park*, 2013. De la serie *The Distance I Can Be From My Son*, 2013.

## 4.4 El cuerpo enfermo y el paso del tiempo en la historia familiar

Abordar la enfermedad de un miembro de la familia, a partir del momento en que se le diagnostica una situación terminal, es una práctica bastante común en la fotografía contemporánea autorreferencial. El modo en que el artista se aproxima al tema es practicado desde diversas posiciones, como aquél que documenta el proceso de desarrollo de la enfermedad o como quien lo documenta desde las emociones, como un proceso que afecta la dinámica familiar, además de la vida misma del miembro de la familia. Como veremos en los proyectos que mostramos a continuación, el común denominador de este tipo de obras es que los proyectos de este tipo funcionan como un homenaje a los seres queridos. Por otra parte, el proceso creativo funciona, para el artista, como un modo de generar una distancia emocional que le permite entender y aproximarse a la situación dolorosa por la que atraviesa, pues es también una situación que le afecta personalmente. Como mencionan Montse Morcate y Rebeca Pardo, la cámara fotográfica es una herramienta que permite acercarse a este tipo de momentos dolorosos y crisis familiares desde una posición estética y fría (en el sentido de las emociones), que permite documentar y presenciar una situación “que hubiera sido muy difícil contemplar con el ojo desnudo”.<sup>356</sup>

Por otra parte hemos decidido reunir en este apartado dedicado al cuerpo, un par de proyectos que tratan sobre el paso del tiempo, entendido desde la huella que éste deja en el cuerpo y en los rostros de los integrantes de una

---

<sup>356</sup> MORCATE, Montse y PARDO, Rebeca. “Grief, Illness and Death in Contemporary Photography”, en THOMAS, Helen (ed.). *Malady and Mortality: Illness, Disease and Death in Literary and Visual Culture*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 248. Trad. de: “... at events that would be too hard to contemplate with the naked eye”.

familia. Es decir, por una parte, el paso del tiempo se registra por medio de retratos como una prueba de continuidad y presencia de vida, y por otra parte, el cuerpo enfermo y el deterioro de la salud, representan otro modo de comprender la presencia física, corporal y en consecuencia emocional, de un miembro de la familia.

##### 4.4.1 La irrupción de la enfermedad en la dinámica familiar

Iniciamos este apartado con el trabajo del reconocido fotógrafo **Pedro Meyer** (n. España, 1935) cuya obra, en principio, no es conocida por tratar aspectos de la vida privada y familiar, pero que hemos decidido integrarlo por un proyecto específico que significó, en su momento, una novedad absoluta en la construcción de una narrativa visual. Antes de presentar su proyecto, señalamos a Meyer, como un personaje complicado de abordar, debido a los distintos roles que juega en la historia reciente de la fotografía mexicana. Por una parte, su labor ha sido fundamental en relación a los espacios de difusión y producción que ha impulsado en más de cuarenta años de actividad en el ámbito cultural fotográfico, y por otra parte, su obra, ecléctica en estilos y en funciones, convierte la aproximación a su producción artística en todo un reto, pues su práctica abarca, por ejemplo, desde el duro trabajo fotoperiodístico que realizó durante el periodo de la insurrección sandinista en Nicaragua hacia 1978, hasta los fotomontajes digitales en los que hace flotar un santo por las calles de Ciudad de México.

Desde el advenimiento de la fotografía digital, Pedro Meyer ha sido un feroz defensor del medio, tanto que aprovechando su capacidad visionaria y las posibilidades del medio digital, fue el autor en 1991 del primer CD-ROM con sonido e imágenes jamás realizado. El contenido de esta publicación digital, versó precisamente sobre un episodio profundamente personal de su vida: la enfermedad y posterior muerte de sus padres. Lo tituló *Fotografía*

*para recordar* (1991), un proyecto conformado por 80 fotografías en blanco y negro que narran, acompañadas con música compuesta especialmente para la pieza y la voz del propio Meyer, el proceso que vivió acompañando a sus padres a vivir la enfermedad que acabaría primero con la vida de su madre y nueve semanas después, con la vida de su padre.



Figuras 165 a 168. Pedro Meyer. Imágenes obtenidas del video digital *Fotografía para recordar*, 1991.

El título del proyecto de Meyer recuerda lo que apunta Pedro Vicente al referirse a la fotografía familiar: que ésta “determina directamente qué recordamos y cómo lo recordamos”.<sup>357</sup> El lenguaje fotográfico utilizado por Meyer, obliga a creer en la historia. En ellas está lo que André Bazin definiría como “el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella”.<sup>358</sup>

Si bien, en términos generales, el contenido de la obra es la enfermedad y muerte de sus padres, su complejidad convierte la descripción de las mismas en un problema de definiciones. Su trabajo se encuentra entre lo documental y lo poético. La voz que acompaña a las imágenes fortalece el discurso visual, sin robarle protagonismo a la imagen pero, sin duda alguna, complementando el mensaje. A nivel formal, Meyer se desplaza con libertad entre imágenes que captan un momento o el conocido *instante decisivo* y fotografías con cuidada composición en la que los objetos herméticos toman vida y resignifican su forma a través de la voz de Meyer. Hay muy pocas imágenes en las que sus padres posan para él o miran a la cámara y en contraste abundan las que pareciera que Meyer es invisible y es sólo un testigo que está en la escena sin disturbar.

Los personajes principales, que en este caso son sus propios padres, hacen que las fotografías comuniquen un acercamiento íntimo, penetrante, que no deja al espectador indiferente. ¿Cómo hacerlo, si estamos frente a la imagen de un cuerpo sin vida, cubierto por sábanas blancas y que yace en el suelo? Como menciona Jonathan Green en el texto que hace la presentación del video en el

---

<sup>357</sup> VICENTE, Pedro. “Apuntes a... ob. cit., p. 16.

<sup>358</sup> BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica”, en BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*. Madrid, Ediciones Rialp, 2008, pág. 28.



sitio web del autor,<sup>359</sup> “la característica distintiva de estas imágenes es su profunda compasión y tremenda honestidad”.

En este sentido, el de la honestidad, es en donde radica la fuerza de las imágenes de Meyer, pues la transparencia que tienen sus fotografías, de alguna manera interfiere con el tema del proyecto: la vida, enfermedad y muerte de sus propios padres. Aquí convendría hacer un eco a lo que mencionamos al inicio de este apartado, sobre los límites de la privacidad y el modo en que el individuo decide abrir un espacio íntimo y en este caso doloroso para compartir en imágenes fotográficas. En el caso de Meyer, pareciera que el título del proyecto justifica esta acción: fotografiar para recordar. En el común de los álbumes de familia, las imágenes de recuerdo que las conforman son de momentos felices, fiestas, cumpleaños, viajes, pero no de muerte. En *Fotografía para recordar*, Meyer utiliza la historia familiar que ha sido construida como la de cualquier familia, retoma las fotografías antiguas del álbum familiar para empezar a contar su historia. Las imágenes son las “normales”, fotografías de estudio y también instantáneas que documentan desde el compromiso de matrimonio de sus padres en Alemania en el año de 1933 y la descripción del negocio de su padre como comerciante de juguetes, para continuar después con las imágenes que son autoría de Meyer y que documentan el proceso de enfermedad y muerte.

Los espacios que fotografía son sobre todo al interior de la casa de sus padres, las habitaciones y el salón, en ocasiones los jardines, pero también figuran la sala de espera del hospital, la habitación donde se recuperan después una operación o también está el panteón que, a pesar de la prohibición que dicta su religión judía, también documenta.

---

<sup>359</sup> Se puede consultar en: *Pedro Meyer*, <https://goo.gl/8tW9nl>. Acceso 10-12-16. El proyecto también está publicado por el autor en el *ZoneZero*, del cual es el creador. *ZoneZero. Desde la pantalla de luz*, es una plataforma web fundada por Pedro Meyer en 1994, que actualmente sigue funcionando y creciendo. Contiene la obra de más de mil autores y está considerada una fuente fundamental para la consulta de autores de todo el mundo. Ver en: <http://zonezero.com>

Pedro Meyer abre no sólo un espacio para comunicar una historia de modo digital en un mundo que apenas se abría a este tipo de discursos, sino también una caja de pandora de emociones, en la que el espectador participa del profundo sentimiento que produce la pérdida de un ser amado, desconocido para el espectador, pero introducido a fuerza de voz e imagen por el fotógrafo.

En uno de los momentos más críticos de la narración, cuando muestra la fotografía de su madre en el hospital, en estado de coma, con la cabeza completamente afeitada mientras es preparada para ser operada por una hemorragia cerebral, Meyer comenta: “Estaba tan sobrecogido de pena en ese momento, que captar esas imágenes, era para mí la única forma que me permitiera, algún día, más adelante, tratar de comprender lo que en ese momento pasaba”.<sup>360</sup>

Evidentemente *Fotografía para recordar* fue un proyecto conformado explícitamente para ser expuesto. Ya dijimos que una parte muy pequeña del video de Meyer está compuesta por las fotografías antiguas del álbum familiar que, subrayamos nuevamente, no fueron en su momento concebidas con la idea de ser mostradas dentro de un discurso artístico. Pero toda la producción posterior del autor, fue pensada para ser vista. Como mencionamos antes, este proyecto fue producido como un CD-ROM que se distribuyó comercialmente. Después de casi veinte años de su publicación original, y tras tantos cambios tecnológicos, en el año 2010, Pedro Meyer publica en ZoneZero la última versión del video en distintos formatos digitales, para que nuevamente pueda ser visto, distribuido y descargado.

Por otra parte, la fotógrafa **Léonie Hampton** (n. EE.UU., 1978), realiza el proyecto *In the shadow of things* (2007-2011), un estudio de su familia en

---

<sup>360</sup> Pedro Meyer, *Fotografía para recordar*, min. 22:02. Disponible en <https://goo.gl/8tW9nl>. Acceso 10-12-16

particular de su madre, desde una perspectiva específica: representar la enfermedad que padece: trastorno de acumulación y trastorno obsesivo-compulsivo. Esta condición, entre otras incomprensibles acciones, la llevan a ordenar obsesivamente los objetos de casa, para después volverlos a convertir en caos, y así, repetidamente organiza y desorganiza con una lógica que sólo ella comprende. El proyecto de Léonie Hampton parte de un pacto que hace con ella, organizar de nuevo su casa, vaciarla de los objetos que ha acumulado obsesivamente con el paso del tiempo y que han dejado sólo la mitad de la casa habitable. Hampton documenta todo el proceso, pero desde una posición íntima y poética.

A partir de una cuidadosa técnica fotográfica, en la que no hay espacio para los artificios, registra distintos momentos de la dinámica familiar, es decir, no sólo se centra en la enfermedad de su madre, sino en el modo en que su familia inmediata convive con ella y con su enfermedad. Esto da lugar a imágenes que alternan estados emocionales, pues muestra tanto los juegos de niños, como los espacios de la casa en las que el caos y el orden se alternan.

Hay imágenes que evocan momentos de ternura y otros que comunican ansiedad. Aparece tanto el interior de un baño con los cuerpos desnudos de un hombre mayor y de un joven (David, quien parece ser la pareja de su madre y



Figuras 169 y 170. Léonie Hampton. De la serie *In the Shadow of Things*, 2007-2011.

Jake, el hijo de ambos), así como espacios exteriores, en el que el atardecer en un espacio boscoso da cuenta del espacio que rodea a la casa.



Figura 171. Léonie Hampton. De la serie *In the Shadow of Things*, 2007-2011.

En su aproximación al tema, utiliza el mismo estilo fotográfico que caracteriza su producción documentalista,<sup>361</sup> pues trabaja siempre con la luz ambiente, no realiza ningún tipo de efecto en las imágenes y su intervención en la escena se limita a la de un testigo.

---

<sup>361</sup> La autora realiza además de este proyecto, varios otros ensayos en los que aborda también el tema de la familia, pero desde una posición externa, en la que el estilo es siempre el mismo, fotografía sin intervenir en la escena, de una manera muy íntima y personal. Ver los proyectos que engloba en una línea de trabajo que denomina *In the family*, y que desarrolla con familias de Londres, París, Roma y Provence. Ver enlace a la página web de la autora en la biografía incluida en los anexos.

El reconocido crítico de fotografía Christian Caujolle, menciona en el ensayo dedicado a esta serie fotográfica,<sup>362</sup> el singular “aire fresco” que proporciona Léonie Hampton con este trabajo, después de reflexionar sobre el saturado, repetitivo y banal modo de representar aspectos relacionados con la familia. La visión de Hampton es única en el sentido de representar una disfunción desde una perspectiva alejada de la enfermedad, y más cercana a las emociones y a las oportunidades estéticas que se derivan de la patología de su madre.

Un aspecto muy particular de su proyecto y que nos interesa en esta investigación es el modo en que *In the Shadow of Things* es promovido como obra artística. Por una parte, el proyecto ve por primera vez la luz en el año 2009, en una exposición realizada en Foam Museum, en Ámsterdam, por resultar ganadora del concurso *KLM Paul Huf Award*, otorgado a jóvenes fotógrafos. Su trabajo fue seleccionado de entre 900 portafolios que fueron enviados de 56 países diferentes. Para esa exposición, Hampton realizó una proyección a manera de *slideshow* que duraba poco más de nueve minutos, en el que mostraba cerca de cien fotografías del proyecto. A la exposición le sigue en el año 2011 la publicación de un libro con el mismo título, editado por Contrasto y que en la descripción para su venta hace referencia a la inclusión de 90 fotografías en color, con fotografías adicionales del archivo familiar y 19 mil palabras (aproximadamente) que forman parte de la transcripción de conversaciones, peleas y monólogos entre la autora, su madre y el resto de la familia. Sumado a ello, desarrolla una aplicación, que está disponible en *Apple Store*, titulada *In the Shadow*. La última versión de la *app*, publicada en 2015, la describe como una versión interactiva del libro, conformada por las imágenes, cartas, grabaciones de audio, videos, testimonios de primera mano, peleas y monólogos que son reunidos por medio

---

<sup>362</sup> CAUJOLLE, Christian. “Léonie Hampton - *In the Shadow of Things*” en *Ojo de pez*, no. 19, marzo 2009. Disponible en: *Léonie Hampton*, <https://goo.gl/bBlKpH>. Acceso 11-03-16.

de la tecnología para dar un efecto deslumbrante sobre las nuevas posibilidades en las publicaciones artísticas. En este sentido, *In the Shadow of Things* es un ejemplo del modo en que un artista utiliza la oportunidad que tiene el espectador de entrar en la profundidad de dinámicas familiares de gran intimidad, como una estrategia de publicidad y acceso a su obra.

En otro caso, **Alejandro Kirchuk** (n. Argentina, 1987), fotografía la vida cotidiana de sus abuelos, centrado en el modo en que el abuelo cuida de su mujer durante más de 6 años en los que ella sufre por la enfermedad de Alzheimer. El proyecto lo titula *La noche que me quieras* (2009-2011), que hace referencia al último tango que recordaba su abuela antes de perder la memoria. La primer fotografía la realiza en el año 2009, cuando ya su abuela llevaba un par de años diagnosticada y lo concluye cuando muere en el año 2011. La perspectiva de Kirchuk en su proyecto no es la de describir la enfermedad o el proceso de deterioro de la salud de su abuela (como lo que revisamos antes en el proyecto de Pedro Meyer), sino que se dedica a fotografiar el sentido amoroso y la entrega absoluta del abuelo para cuidar de su mujer. En palabras del autor:

Desde el mismo momento en que fue diagnosticada, su marido, mi abuelo Marcos, decidió que iba a ser él mismo quien se iba a ocupar de la situación e iba a ser él quien la iba a cuidar en su enfermedad. Así fue. En estos 6 años fue él, quien además es médico, el protagonista único del cuidado de ella, tanto en cuestiones médicas como no médicas. Le hizo su comida, le dio de comer, la bañó, le curó las heridas (provocadas por no moverse de la cama por tiempos muy prolongados), le cambió los pañales, la cambió, y además de todo eso, le dio amor. Todo eso, todos los días, por 6 años. Y teniendo en cuenta que la enfermedad de Alzheimer es degenerativa, todos estos cuidados y toda esta dedicación fue creciendo progresivamente con el paso del tiempo.



Es por eso que para mí estas fotografías tienen que ver más con el amor que con la misma enfermedad de Alzheimer.<sup>363</sup>



Figuras 172-175. Alejandro Kirchuk. De la serie *La noche que me quieras*, 2009-2011.

Por otra parte, volvemos a señalar el modo en que este tipo de proyectos no necesariamente se deben entender como autorreferenciales, pues como mencionan Rebeca Pardo y Montse Morcate, aunque Kirchuk documenta una experiencia familiar, lo hace sin siquiera aparecer en las imágenes. Esta característica lo separa claramente del tipo de proyectos en los que el autor hace referencia a su propia enfermedad siendo tanto el sujeto de las fotografías como el autor de la obra.<sup>364</sup> *La noche que me quieras*, por lo tanto, está relacionada profundamente con la vida del autor, pero éste se deja ver en las imágenes sólo a través de la sensibilidad, cercanía y sinceridad con la que aborda el tema. Sus imágenes están alejadas de cualquier efecto visual que

---

<sup>363</sup> Disponible en la página web del autor: *Alejandro Kirchuk*, <https://goo.gl/UtWD8U>. Acceso 12-03-16.

<sup>364</sup> MORCATE, Montse y PARDO, Rebeca. "Grief, Illness... ob. cit. p. 246.

dramatice una escena, utiliza siempre la luz ambiente y su presencia como una tercer persona que está entre las habitaciones de la casa no se percibe desde la intrusión, sino todo lo contrario: Kirchuk y su cámara parecen ser tan silenciosas como la atmósfera que recupera en sus imágenes.

Al igual que otros proyectos, la serie fotográfica está conformada por una secuencia de imágenes que siguen un orden específico. La serie se inicia con una fotografía en la que aparecen ambos en el salón de la casa, ella está sentada y el abuelo de espaldas parece atender una llamada; y termina con una fotografía en la que el abuelo abre las cortinas de la casa, imagen que según el autor, fue hecha después de que murió la abuela y que representa el buen trabajo que hasta el final realizó su abuelo. Las escenas se alternan entre imágenes del abuelo solo, descansando, pensativo o preparando algo para ella, con imágenes de ambos, en los que él trabaja para ella, cuidándola amorosamente. Hay sólo una fotografía en la que uno de los dos personajes ve a la cámara, en la que aparece la abuela que, sin embargo, está con la mirada perdida característica de una persona con Alzheimer, mirada no parece llegar a ninguna parte.

Los espacios que fotografía son siempre interiores, a excepción de en la penúltima imagen de la serie, conformada por 17 fotografías,<sup>365</sup> en la que aparece su abuelo dejando flores sobre la tumba de su mujer.<sup>366</sup> La casa: sus habitaciones, cocina, salón y baño son el escenario en el que transcurre la vida

---

<sup>365</sup> En entrevista televisiva por el medio argentino C5N, Kirchuk declara haber realizado aproximadamente seis mil fotografías, de las cuales, seleccionó sólo 12 fotos para enviar al concurso fotográfico *World Press Photo*, edición 2012. Véase: “C5N. Esta noche Alejandro Kirchuk”. Alejandro Kirchuk, News (19 de marzo de 2012), [video: 00:08:05]. Disponible en: <https://goo.gl/nZCKaR> y <https://goo.gl/x02vbr>. Acceso 12-03-16.

<sup>366</sup> El autor comenta que esa fotografía es la última que conforma la serie y que fue realizada unos meses después de la muerte de su abuela, el día de su cumpleaños, cuando el abuelo le llevó flores para recordarla. MURCIA, Vivian. “Alejandro Kirchuk: ‘La fotografía fue mi escudo contra el Alzheimer’”. IBE La Televisión Iberoamericana. El Porta(l)voz. Relato Iberoamericano (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/K2Kx33>. Acceso 12-03-16.



cotidiana de sus abuelos que, al final, representan una forma de atravesar la vejez, desde el cuidado de una persona a la otra, desde la devoción y la compañía. Esto se entiende en las imágenes y se complementa con el texto que Kirchuk incluye como parte de la serie, en la que cita al abuelo: “Dime, ¿dónde estará mejor que aquí? La trato como a una princesa, aquí lo tiene todo”.<sup>367</sup>

El modo en que esta historia personal se traslada al ámbito público es particular, pues fue una obra que por la gran capacidad técnica y compositiva, sumada a la actualidad del tema y la sensibilidad del autor para transmitir un hecho doloroso pero —desafortunadamente— cotidiano, la hizo ganadora del prestigioso premio *World Press Photo* 2012, en la categoría de *Vida Cotidiana*. Desde ahí, la serie de Kirchuk se promocionó en múltiples medios de prensa que hicieron cita de este particular proyecto. En una de las entrevistas realizadas al autor, se le cuestiona en qué momento sintió que traicionaba la privacidad de la familia y en qué momento sintió que estaba produciendo una obra, a esto, el fotógrafo respondió: “Nunca sentí que traicionaba, porque siempre sentí que estaba sacando a la luz lo que necesitaba ser sacado y [que era] también una forma de reivindicar un trabajo arduo de mi abuelo(...) He pasado por crisis en que me cuestionaba si estaba bien fotografiar ciertos momentos o no”.<sup>368</sup> A partir de esta respuesta entendemos mejor el posicionamiento del autor al haber creado un proyecto con la intención inicial de ser exhibido, pero, que al mismo tiempo, demuestra no ser una elección fácil. Las dudas de Kirchuk, al igual que la de tantos otros que

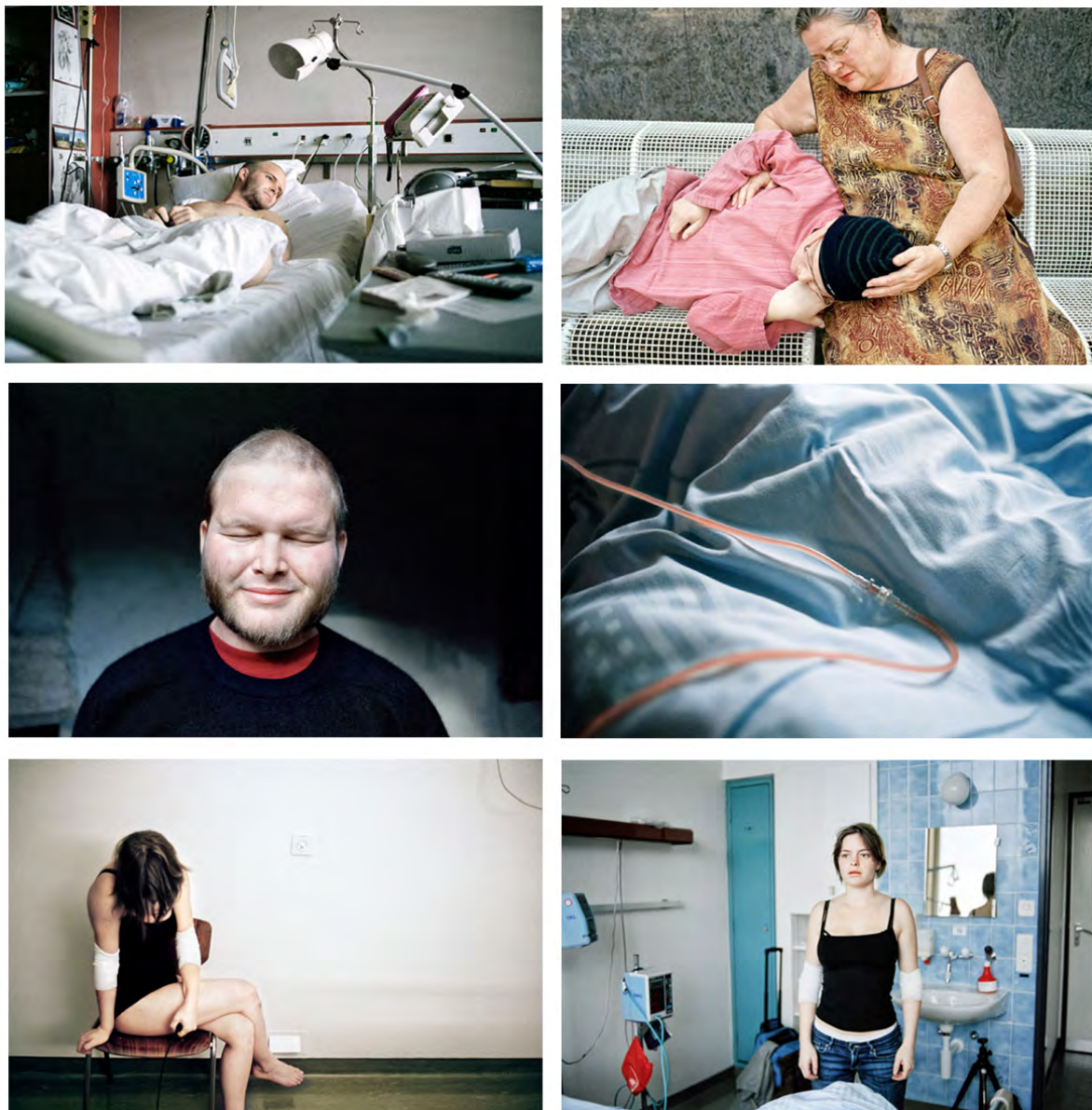
---

<sup>367</sup> KIRCHUK, Alejandro. “Never Let You Go”. *World Press Photo* (2012). Disponible en: <https://goo.gl/aOx9O0>. Acceso 13-03-16. Trad. de: “Tell me where she is going to be better than here. I treat her like a princess, here she has everything”.

<sup>368</sup> “C5N. Esta noche Alejandro Kirchuk”. Alejandro Kirchuk, News (19 de marzo de 2012), [video: 00:08:05]. Disponible en: <https://goo.gl/nZCKaR> y <https://goo.gl/x02vbr>. Acceso 12-03-16.

trabajan sobre la misma línea, son comprensibles, tanto como la justificación para llevarlo a cabo.

Por último, para cerrar este apartado, mencionamos el trabajo de fotógrafa **Sarah Carp** (n. Suiza, 1981). El proyecto que titula *Donneuse apparentée* (Familiar donante), lo desarrolla a partir del momento en su hermano Henri es diagnosticado con leucemia. La serie fotográfica la construye documentando los distintos espacios en el hospital, en los que aparecen detalles —como las batas hospitalarias colgando de la pared—, alternadas con imágenes de su



Figuras 176 a 181. Sarah Carp. De la serie *Donneuse apparentée*, mayo 2008 - agosto 2009.

hermano en la cama y de ella preparándose para ser donante. La serie gira en torno a la documentación de la enfermedad de su hermano, pero también, como su mismo nombre lo indica, sobre el papel de la autora como donante. Estamos entonces ante un proyecto que es al mismo tiempo autorreferencial y autobiográfico.

Sarah Carp registra desde su mirada detrás de la cámara y también desde el autorretrato. Conforma una serie que se comprende articulada con una coherencia temporal lineal. En términos breves, la serie se conforma así: interiores del hospital, retratos de su hermano, autorretratos de ella como donante, de nuevo su hermano enfermo (posiblemente en la habitación de casa y no en el hospital), para cerrar la serie con dos imágenes, que en secuencia, hacen entender la muerte del hermano: la primera es un retrato de éste sentado sobre la cama, pensativo, sin cabello, y la última imagen de la serie es de una ventana fotografiada desde el interior, con gotas de lluvia que dejan ver un cielo nublado del otro lado. *Donneuse apparentée* funciona como un diario,



Figura 182. Sarah Carp. De la serie *Donneuse apparentée*, mayo 2008 - agosto 2009.

que en palabras de la propia autora (y como en tantos otros proyectos que utilizan la fotografía como terapia), le funcionó como un modo de sobrellevar un momento de gran dolor. Al respecto, la autora comenta:

Mi cámara fotográfica se convirtió en mi mejor aliada. Hacía de conexión entre el mundo y yo. Me observó durante mi propia donación de células madre a mi hermano y nos acompañó y unió durante toda esta experiencia de vida.<sup>369</sup>

Ella propuso a su hermano hacer las fotos de su proceso y después fue el propio hermano quien la impulsó para seguir adelante. El estilo fotográfico de Sarah Carp es directo, pero al mismo tiempo lleno de emoción e intimidad. Utiliza siempre la luz del ambiente, no modifica la escena y su intervención o dirección en el caso del retrato de su hermano se entiende hecha desde un pacto de profundo sentimiento. Sobre definirse como fotógrafa o artista plástica, la artista declara:

Yo no soy reportera, aunque mis imágenes son intuitivas. Como los artistas plásticos, yo practico mucho el *mise en scène*, pero el concepto nunca antecede a las imágenes. Me descubro como fabricante de mis imágenes. Me encuentro acorralada entre los dos campos.<sup>370</sup>

Así es como se entiende su obra, en un punto intermedio entre lo documental y lo poético. En el texto que acompaña a su proyecto, la autora lo define como una historia de vida, en la que la idea de amar y compartir están

---

<sup>369</sup> CARP, Sarah. “Sarah Carp. Donneuse apparentée”, en *Next*, n° 36, 2012, p. 102. Trad. de: “Mon appareil photographique est devenu mon meilleur allié. Il faisait rempart entre le monde et moi. Il m’a observé lors de mon propre don de cellules souches à mon frère et il nous a accompagné et lié durant toute cette expérience de vie”.

<sup>370</sup> RIBORDY, Véronique. “Les absents sont sur la photo”. *Le Mag* (05-03-2014). Disponible en: <https://goo.gl/tVGzXm>. Acceso 13-03-16. Trad. de: “Je ne suis pas reporter, même si mes images sont intuitives. Comme les plasticiens, je fais beaucoup de mise en scène, mais le concept ne précède pas les images. Je me découvre moi-même en faisant mes images. Peut-être suis-je à la croisée, entre deux champs”.

presentes en un momento en que la enfermedad cuestiona constantemente a la vida.<sup>371</sup>

Las imágenes que conforman *Donneuse apparentée* fueron creadas por la autora con la idea de ser expuestas, es decir, desde el momento en que le propone a su hermano comenzar el proyecto, ella tenía en mente que establecería un discurso fotográfico a partir de esta historia. Después de la muerte de su hermano termina de dar forma a la serie, conformando el hilo narrativo y los textos que la acompañan. El proyecto fue finalista de distintos concursos, como el *Swiss press photo 09*, *PhotoEspaña 2011*, *Prix photo 2013* de la *Fondation BAT* y también fue producido en un libro editado por Kehrer Verlag en 2014, seleccionado también para el reconocido concurso *German Photo Book Award* del año 2014. Tras esta difusión, comprendemos que el traslado de lo privado a lo público se realizó siempre con la intención de promover la obra y en ello, la vida privada de la autora. *Donneuse apparentée* representa un modo más en el que la fotografía funciona en un momento específico como una forma de aproximarse a una situación dolorosa y después como una forma de homenaje a la vida de una persona amada.

Como hemos visto, los proyectos presentados aquí parecen compartir el mismo sentido, funcionar a la vez como homenaje y como un modo de enfrentarse a una situación familiar de enfermedad y muerte. Lo interesante es que todos parten de una situación absolutamente privada, que tiene que ver con la vida y el cuerpo de sus familiares, para transportarlo al ámbito público a partir de una pieza artística. En este proceso, parece ser que la fotografía y el hecho de hacer pública una historia familiar es el modo de construir ese homenaje, de dar sentido a un recuerdo familiar y de visibilizar los lazos de amor a partir de la exhibición de las emociones.

---

<sup>371</sup> CARP, Sarah. “Donneuse apparentée”. Sarah Carp (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/MJMEVZ>. Acceso 13-03-16.



### Otras referencias

- **Joshua Lutz** (EE.UU., 1975). *Hesitating Beauty*, 2012. Construye una narración visual sobre la vida familiar afectada por la esquizofrenia diagnosticada a su madre. Alterna fotografías de su madre en el hospital, con imágenes de paisajes desoladores o espacios que parecen no conducir a ningún lugar.

- **Alicia Lamarca** (España, 1975). *En Berlín*, 2005. Realiza varios viajes a Berlín para convivir con su hermano y la pareja de éste, ambos afectados por



Figura 183. Joshua Lutz. De la serie *Hesitating Beauty*, 2012.

el sida. Su proyecto refleja la vida cotidiana de ambos mientras se enfrentan a la enfermedad, prestando especial atención al aspecto afectivo entre ambos protagonistas y dejando de lado los aspectos más negativos o dolorosos de la enfermedad.

- **Aron Gent** (EE.UU., 1975). *The Suzie Project*, 2009. Realiza fotografías de su hermana afectada por síndrome de Down. El proyecto registra el ambiente de cariño y protección en el que se desarrolla la vida cotidiana de su hermana.



Figura 184. Aron Gent. De la serie *The Suzie Project*, 2009.

- **Elsa Medina** (México, 1952). *Sin título*, 2000-2010. Durante más de diez años realiza fotografías de su madre afectada por una cuadriplejía. En sus imágenes además de retratar a su madre postrada en la cama de su casa, registra el modo en que recibe cuidados por parte de su familia.

- **Phillip Toledano** (Inglaterra, 1968). *Days with my father*, 2008. Desde la muerte de la madre del autor, éste se encarga de cuidar a su padre, quien tiene más de noventa años y cuya memoria empieza a fallar. Sus imágenes reflejan con cariño y a la vez sentido del humor, la relación con su padre y el modo en que la memoria se resquebraja.



Figura 185. Phillip Toledano. Gent. De la serie *Days with my father*, 2008.

- **Susanna D'Alessandro** (Italia, 1990). *Living in a fishbowl*, 2014-2016. Retrata el día a día de su madre que padece de esquizofrenia, para intentar reflejar la compleja situación que viven las personas afectadas por esta enfermedad. Publica su proyecto con el objetivo de sensibilizar al público sobre este problema de salud.

- **Cecilia Estalles** (Argentina, 1982). *La profundidad de las cosas*, 2013. Consciente de la próxima muerte de su abuela, genera una serie fotográfica en la que ésta participa. Combina imágenes de grandes paisajes abiertos con



retratos de la abuela y detalles de su casa, para así generar una especie de metáfora sobre el viaje que está cerca de emprender.

- **Martín Weber** (Chile, 1968). *Mario. Saved calls*, 2007-2011. Cuando el médico de familia le confirmó al autor que al padre de éste le quedaba poco tiempo de vida, comenzó a registrar fotográficamente los momentos que pasaba con su padre, al tiempo que hizo una serie retratos, como si con ellos lograra seguir manteniendo vivo a su padre.

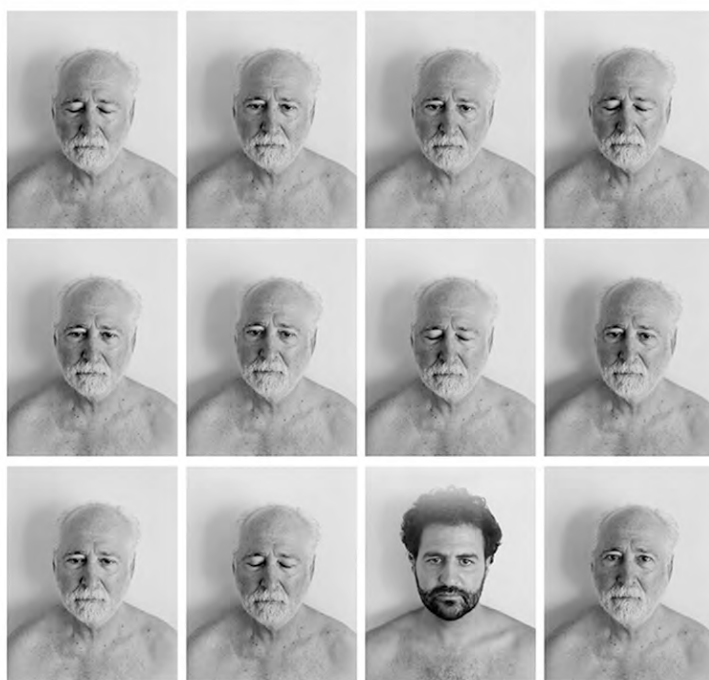


Figura 186. Martín Weber. De la serie *Mario. Saved calls*, 2007-2011.

#### 4.4.2 Registrar el paso del tiempo

Desde el 17 de junio de 1976, **Diego Goldberg** (n. Argentina, 1946), realiza un ritual familiar que repite cada año. Fotografía a su familia en el mismo lugar con el objetivo de detener el tiempo por un momento. El proyecto lo titula *La flecha del tiempo* (1976 - en proceso), lo inició sólo con el retrato de él y su esposa Susy, al que con los años fue sumando los retratos de cada uno de sus tres hijos para añadir adelante los de las parejas de sus hijos y sus nietos. Al día de hoy (pues el proyecto sigue construyéndose), la serie está conformada por dos grupos de imágenes. El primer grupo representa el paso del tiempo en el núcleo familiar del artista: Diego, Susy y sus tres hijos. EL segundo constituye una serie paralela en la que inicia la misma idea con la familia que cada uno de sus hijos va formando. La familia, que comenzó con dos miembros en 1976, ha crecido hasta once personas, en cuyos rostros se registra, de manera directa a modo de fotografía de filiación, todo el árbol genealógico de la familia.

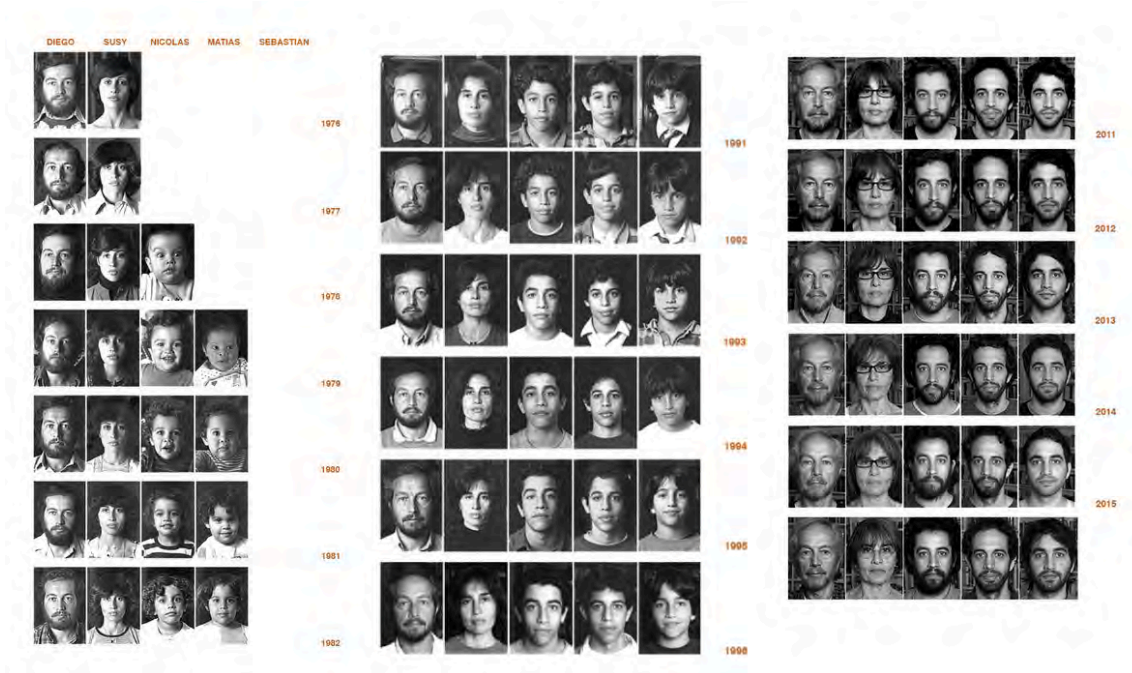


Figura 187. Diego Goldberg. Detalles de la serie *La flecha del tiempo* (1976 - en proceso). En este primer grupo está representada la familia nuclear del artista: él, su esposa y sus tres hijos.



Figura 188. Diego Goldberg. Detalles de la serie *La flecha del tiempo* (1976 - en proceso).  
En este grupo están representadas las familias que han conformado sus hijos.

Como podemos ver, las imágenes sirven el único objetivo de representar los rostros, en un primerísimo plano, directo, en el que no se incluye ninguna información del contexto en el que son hechas las imágenes, pues eso no importa en este proyecto. Tampoco hace uso de un gran equipamiento para hacer las fotos, pues las realiza con la luz ambiente, y, en cuanto a la cámara, simplemente la ha cambiado con el paso de los años, pues ha pasado de su cámara Nikon de película a una cámara con soporte digital.

También es interesante mencionar la relevancia que ha tenido este proyecto en la carrera de Goldberg pues, a pesar de su sencillez, es seguramente más reconocido que la ardua labor que como fotoperiodista (representado por la importante agencia Corbis) ha realizado alrededor del mundo, cubriendo conflictos bélicos o retratando grandes personalidades de la política. Por ejemplo, en sesiones privadas ha fotografiado a los presidentes Ronald Reagan, Miguel de la Madrid, François Mitterrand, Fernando Collor de Mello y Carlos Menem. Pero como el mismo autor declara, el éxito de su proyecto seguramente radica por la sencillez de la idea, pues aunque “todo mundo tenga una cámara y cualquier persona pueda hacer esto, nadie piensa en una idea así de simple, pero, a veces, las ideas más sencillas, son las mejores”.<sup>372</sup>

La primera aparición en público de *La flecha del tiempo* fue en 1998. Ese año recibió dos premios, el otorgado por la *Society of Publication Designers* y el premio *Distinguished Achievement Award* otorgado por *Art Directors Club of New York*. Desde entonces, ese ritual privado-familiar se ha convertido en un ritual hecho público, pues además de publicar la nueva fotografía familiar a su página web personal, Goldberg actualiza el contenido en el conocido sitio de Internet dedicado a la difusión de la fotografía, *ZoneZero*, desde el cual su proyecto ha sumando mayor difusión. En este sentido, entendemos el traslado de lo íntimo-familiar hacia lo público, como una forma de concretar y fortalecer el ritual del que habla Goldberg, a través de la afirmación de los lazos familiares vistos en la continuidad del tiempo en el que la red y los medios, se encargan de verificar su permanencia.

---

<sup>372</sup> SCHREIBSTEIN, Jess. “A Family Portrait 30 Years In The Making”. National Public Radio (7 de junio 2011). Disponible en: <https://goo.gl/gBV22S>. Acceso 14-01-16. Trad. de: “Even if everybody has a camera, and anybody can do it, nobody thought of such a simple idea. But, sometimes the simplest ideas are the best”.



Figura 189. Sage Sohier. *Mum in her bathtub*, Washington, D.C., 2002. De la serie *Witness to Beauty*, 1994-2014.

Siguiendo con la idea del tiempo, la fotógrafa **Sage Sohier** (n. EE.UU., 1954), también fotografía el paso del tiempo, su proyecto titulado *Witness to Beauty* (1994-2014), es el resultado de una especie de homenaje a la belleza de su madre. Sage Sohier es hija de Wendy Morgan, quien fuera modelo para fotógrafos como Richard Avedon e Irving Penn hacia finales de los años 40. Desde el año 1994 y hasta el 2014, Sohier fotografió continuamente a su madre, quien, orgullosa de su belleza, posaba para ella, hasta el día en que consideró que las fotografías de su hija, no reflejaban más a una mujer hermosa a la que finalmente el tiempo y la vejez habían alcanzado. La serie también habla de la relación de Wendy Morgan con sus dos hijas, una de ellas es la fotógrafa. El aspecto que aborda Sohier es precisamente el que tiene que ver con la belleza, pues fotografía el modo en que la madre insiste en embellecer a sus hijas. Por medio de autorretratos en los que incluso se ve





Figura 190. Sage Sohier. *Cedar enzyme bath*, *Osmosis Spa, Freestone, CA*, 2010.



Figura 191. Sage Sohier. *Mum applying make-up*, *Washington, D.C.*, 1994.

De la serie *Witness to Beauty*, 1994-2014.

reflejado el trípode que utiliza Sohier, fotografía momentos en que comparten tratamientos de belleza, utilizan maquillaje y visten vestidos elegantes y femeninos. Durante todos los años que duró la serie fotográfica, la autora fue testigo de un fenómeno curioso. Dado que la madre se sometía a diversas cirugías estéticas, su hermana y ella parecían ser las únicas que envejecían, mientras su madre parecía permanecer igual.<sup>373</sup>

Todas las imágenes de la serie, cuyo libro está fue publicado por la editorial Kehrer Verlag en el año 2016, son retratos cuidadosamente realizados. La madre de Sohier posa para ella, evidentemente lo sabe hacer, por lo que el papel de la fotógrafa en ocasiones parece reducirse a la de quien simplemente atestigua un modo de vivir, de sentirse hermosa y de cuidar siempre el sentido de los femenino. Pero cada imagen es cuidadosamente

---

<sup>373</sup> LELAND, John. "She Modeled in the 1940's. Now, Her Daughter Takes Her Picture". The New York Times (31 de enero 2017). Disponible en: <https://goo.gl/hB5sfg>. Acceso 13-03-17. Trad. de: "At some point we look older than her (...) Her face, she doesn't age. We age, but she doesn't".

compuesta, desde la locación, hasta la iluminación, el vestuario, el maquillaje y por supuesto el ángulo y la pose de la modelo principal y sus ocasionales acompañantes. Como mencionamos, la figura principal de la serie es la madre, pero también hay algunas imágenes con sus hijas y con su esposo. La serie da cuenta del paso del tiempo, no sólo por el prolongado periodo de la serie, sino por los distintos matices del tiempo que se dejan ver en la serie: por una parte está la vejez, una vejez digna y bella, a la que se suma el incongruente envejecimiento de las hijas a la vez que la madre permanece casi idéntica y también el lujo, *glamour* y disfrute de la vida en edad avanzada. Por otra parte, *Witness to Beauty* hace un homenaje a ese modo de entender el tiempo y el cuerpo, pues la fotógrafa decidió dejar de hacer imágenes el día en que su madre dejó de sentirse cómoda con las fotografías, pues a sus ojos, había dejado de lucir bien. La artista paró, pues

en ese punto, necesitaba ser una buena hija (...) Quería hacer algo en una persona cuya vejez no es deprimente (...) Mi madre sigue adelante en el futuro (...) Yo quería dejarlo así. Ya hay suficientes libros sobre personas envejeciendo y muriendo.<sup>374</sup>

Sobre los espacios que sirven de escenario, la fotógrafa elige una interesante variedad en la que, quizá, el común denominador sea el lujo. Desde los interiores de la casa familiar, en el que aparecen elegantes habitaciones, así como el jardín, el salón o la sala de baño en la que está su madre disfrutando de un baño de espuma. La serie no se limita a los espacios personales, sino que se amplía a los lugares de lujo a los que viaja su madre. Encontramos en la serie fotografías en las que la madre disfruta del atardecer desde un eco-crucero en Baja California, toma un baño en una piscina en el hotel *Four*

---

<sup>374</sup> Ídem. Trad. de: “‘At that point I just needed to be a good daughter. I wanted to do something on someone who’s older that’s not depressing,’ she said. In the portraits, ‘My mother sails on into the future,’ she said. ‘I wanted to leave it that way. There’s been enough books about people aging and dying’”.

*Seasons* de Tailandia o se relaja con un tratamiento de baño de enzimas de cedro en un *spa* en California. Desde estos espacios, se adivina tanto el modo de vida de la madre, como lo que la fotógrafa deseaba representar, un ambiente en el que el disfrute del paso del tiempo tiene que ver también con la belleza, tanto en su contemplación como en su efecto en el cuerpo.

Como mencionamos antes, la artista aparece en unas cuantas imágenes, y será siempre asumiendo un rol en el que parece someterse a las reglas de cuidado personal que dicta su madre, quien se empeña en “arreglar” a sus hijas, y sus hijas en resistirse.<sup>375</sup>

Por otra parte, es evidente que este fue un proyecto concebido desde su inicio para ser expuesto. Por ello la fotógrafa decidió detenerlo el día en que su madre ya no se sintió cómoda participando en él. Su difusión ha sido sobre todo a partir de la publicación del libro y la exposición organizada en distintas galerías de Boston, Portland y Nueva York. A partir de ello, distintos medios de prensa se encargaron de promocionar la exposición y dar visibilidad a la producción de Sohier.

### Otras referencias

- **Pere Formiguera**<sup>+</sup> (España, 1952-2013). *Cronos*, 1990-2011. Durante diez años realizó retratos de amigos y familia para conformar una colección de imágenes que registran el paso del tiempo que se manifiesta en los rostros. Para hacerlo evidente, organiza cronológicamente las imágenes de cada una de las personas retratadas.

---

<sup>375</sup> Ídem.





Figura 192. Pere Formiguera. De la serie *Cronos*, 1990-2011.

## 4.5 El sexo y el amor

Este espacio de categorización es quizá el que dentro de esta investigación ha causado más problemas para definir. Por una parte, el amor como emoción ha estado presente en gran parte de los proyectos fotográficos que hemos mostrado anteriormente pero, al tiempo que localizábamos proyectos al respecto, encontramos también que el amor desde la perspectiva de una relación amorosa y no desde la visión del sentimiento que hay entre miembros de la familia, era un tema que también podría tratarse como una categoría en sí misma. Por otra parte el sexo, o una referencia a éste, también se ha mostrado en otros espacios pero siempre como un tema que se asoma entre las imágenes de un proyecto cuyo objetivo no es mostrar el sexo sino otros aspectos de las relaciones y de las dinámicas familiares. Lo que en este apartado deseamos es, por una parte, localizar las propuestas fotográficas que hacen especial referencia al sentimiento del amor como emoción pero, particularmente, en su relación con la pareja que acompaña al artista, llámese novio o novia, esposo o esposa.

Asimismo sabemos que existe una gran cantidad de proyectos fotográficos que abordan el tema de la sexualidad desde la propia vida del artista,<sup>376</sup> sin embargo para esta investigación hemos dejado de lado todas las propuestas que tratan el sexo desde lo ocasional, para centrarnos en el que lo plantea a partir de un vínculo familiar. En este sentido, no debemos olvidar que la familia elegida, en la que cabe una pareja que no está unida en un sentido legal o religioso es también una forma de organización familiar, por ello es que hemos elegido las propuestas que tratan del amor y del sexo no sólo dentro del matrimonio, sin también en relaciones amorosas sin vínculos oficiales.

---

<sup>376</sup> Un ejemplo fundamental es la obra del fotógrafo francés Antoine D'Agata, quien documenta su intensa vida entre drogas y prostitutas. Pero también está el sexo expuesto de otros autores, como Natacha Merritt o Gail Thacker y de fotógrafos con menor trayectoria como Sandy Kim, Lina Scheynius, Carlos Aires, Miguel Martín Rueda y tantos otros autores.

#### 4.5.1 El sexo del que no se habla

Si representar a la familia desde una perspectiva de crisis o desde el cuestionamiento de su estructura tradicional en diversas ocasiones ha significado un problema, representar el sexo de un miembro de la familia o bien, del que el artista practica con su pareja, puede plantear aún problemáticas mayores cuando las imágenes son expuestas en un ámbito público. En este espacio trataremos la obra de dos artistas que representan el sexo del que pocas personas se atreven a hablar y mucho menos a fotografiar desde una posición personal.

Iniciamos con la obra de **Leigh Ledare** (n. EE.UU., 1976) que con su serie fotográfica *Pretend You're Actually Alive* (2000-2008) registra la activa vida sexual de su madre, quien fuera bailarina en su temprana juventud y que a sus poco más de cincuenta años decide convertirse en bailarina erótica, reivindicar su sexualidad e iniciar una batalla contra las normas morales y contra el paso del tiempo. El complejo proyecto de Ledare está conformado, además de las fotografías que realiza a su madre, por cartas, textos, fotografías retomadas del viejo álbum familiar, recortes de revista en los que aparecía su madre cuando



Figura 193. Leigh Ledare. *Mom and Me in Mirror*, 2002. De la serie *Pretend You're Actually Alive*, 2000-2008.

era bailarina y también por recortes de anuncios en los que ofrece su servicio como bailarina erótica.

*Pretend You're Actually Alive* es una serie que registra no sólo la sexualidad explícita de su madre, sino el inquietante modo en que ella se entrega a las imágenes, a la acción de fotografiarse por su hijo y a la opinión de un público desconocido que juzgará —sin duda— su actitud, pero también su cuerpo y su belleza. Es evidente que la fuerza del proyecto de Ledare radica en la transgresión y en su actitud hacia un tabú. Pero lo que nos interesa identificar, es el modo en que a través de las imágenes fotográficas de su madre, cuestiona al propio medio fotográfico en relación a la construcción (y destrucción) de la identidad y de la exhibición en público de su particular dinámica madre-hijo. El autor declara que ha sido su madre quien ha guiado la dinámica del proyecto y que él ha sido, de alguna manera, utilizado como



Figura 194. Leigh Ledare. *Mom and Catch 22*, 2002. De la serie *Pretend You're Actually Alive*, 2000-2008.

medio para que su madre pudiera expresar, experimentar y, sobre todo, transgredir las normas morales en su propio proceso de afirmación y empoderamiento. Leigh Ledare dice al respecto:

Veo un masoquismo inherente en esta duplicación de sujeto y objeto. Está presente como una dinámica dentro de gran parte de mi trabajo, pero es así como se revela la relación con mi madre. El proyecto con mi madre no fue planeado, pero, en un sentido muy real, mi madre fue la autora de las circunstancias, colocándome así en el papel central de su drama. En la exhibición de su sexualidad encuentro varias funciones. Desafiar la atmósfera de moralismo y conformismo que la rodean para protegerse de su envejecimiento; para encontrar un benefactor; para promulgar una intimidad conmigo y mi hermano a través de varias figuras sustitutivas. Tal vez lo más importante, la veo utilizando un modelo masoquista como una negación: el someterse a un trauma como un medio para transgredir una lógica normativa, paradójicamente le permitió sobre-escribir la dinámica de poder dentro de nuestra familia. Era una forma de secuestro emocional. Ella se estaba estigmatizando constantemente como un medio indirecto de estigmatizar y debilitar la autoridad de su padre. Debido a mi relación específica como su hijo, con el tabú asociado a ello, ella me empleaba como una especie de arma.<sup>377</sup>

El proyecto duró ocho años, durante los cuales Ledare fue registrando la dinámica con su madre desde distintas perspectivas. Las fotografías específicas

---

<sup>377</sup> BRIGHT, Susan. *Auto Focus...* ob. cit., p. 117. Trad. de: “I see an inherent masochism in this doubling of subject and object. It is present as a dynamic within much of my work, but it unfolds out the relationship with my mother. While the project with my mother was not staged, in a very real sense my mother was also authoring the circumstances, and placing me within the central role of her drama. I see her performance of sexuality as having a number of functions: to challenge the atmosphere of moralism and conformism surrounding her; to shield her self from her ageing; to find a benefactor; to enact an intimacy with me and my brother through various surrogate figures. Perhaps most importantly, I see her using a masochistic model as a negation: by submitting herself to a trauma as a means of transgressing a normative logic, it paradoxically became possible for her to overwrite the power dynamics within our family. It was a form of emotional hijacking. She was actively stigmatizing herself as an indirect means of stigmatizing and disempowering her father. Because of my specific relationship as her son, with its associated taboo, she was employing me as a kind of weapon”.

sobre sexo, evidentemente, son las que otorgan el carácter subvertido a este proyecto. Con su obra, Ledare y su madre confrontan sus propios roles familiares pero también al ser expuestos, confrontan al espectador con sus propios valores sobre sexualidad, maternidad e identidad pero también con sus propios prejuicios. Susan Bright dice al respecto:

Llena de poses estereotipadas y de clichés, la obra de Ledare muestra su percepción sobre cómo se leen las imágenes fotográficas, así como los intentos de subvertir esos clichés desde su interior. Plantea el problema del modo en que miramos a las mujeres a través del prisma de la pornografía y nos hace cuestionar ideas previas alrededor de la mirada masculina y la objetivación femenina. El hecho de que sea la propia madre del artista el catalizador de estas preguntas confunde aún más las actitudes establecidas desde siempre hacia una figura a la que tanto queremos.<sup>378</sup>

Los momentos de intimidad que registra Ledare, son de distintas circunstancias y también con distintas aproximaciones en cuanto al estilo fotográfico. Así encontramos imágenes que tienen la estética de la fotografía de instante o de una cámara indiscreta, que registra a su madre teniendo sexo con su novio. También las fotografías en las que ella mira directamente a la cámara, completamente desnuda, con las piernas abiertas y en una pose propia de la fotografía pornográfica, pero habrá imágenes en que también pose vestida, con velos transparentes, dirigiendo una mirada desafiante a la cámara. La mujer actúa tanto para su hijo como para ella misma, mientras que Ledare en ocasiones entra también en la escena y pasa de fotógrafo a protagonista. Los espacios son siempre interiores domésticos: el dormitorio, la cama y el salón

---

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 110. Trad. de: "Filled with stereotypical poses and clichés, the work shows Ledare's understanding of how photographic images are read, as well as his attempts to subvert those clichés from the inside. It plays on how we look at women through the prism of pornography and make us question received ideas around the male gaze and female objectification. The fact that it is the artist's own mother who is the catalyst for these questions further confounds long established attitudes towards a figure we hold so dear".

son los lugares que predominan en la serie. Por otra parte Ledare recurre tanto al uso del flash en interiores, al aprovechamiento de la luz existente así como a las fotografías realizadas en un fotomatón. Cualquier recurso parece válido en una especie de complejo retrato psicológico-sexual de la madre del autor.



Figura 195. Leigh Ledare. *Mom Fucking in Mirror*, 2002. De la serie *Pretend You're Actually Alive*, 2000-2008.





Figura 196. Leigh Ledare. *Mom Spread with Red Heels*, 2003. De la serie *Pretend You're Actually Alive*, 2000-2008.

El proyecto es publicado en un libro monográfico que lleva el mismo nombre, por PPP Editions en 2008.<sup>379</sup> La publicación incluye cerca de noventa imágenes, además de textos, *stills* de video, recortes de los anuncios de periódico y textos mecanografiados con reflexiones del autor. Desde la publicación, su obra se ha mostrado en distintos espacios tanto en Estados Unidos como en otros países, entre los cuales destaca la muestra individual titulada *Leigh Ledare, et al* organizada por WIELS Contemporary Art Centre en Bruselas en 2012. En ese espacio fueron expuestas otras series fotográficas del artista lo que permitió contextualizar *Pretend You're Actually Alive* ante el resto de su producción. Eso le proporcionó visibilidad a los discursos

---

<sup>379</sup> LEDARE, Leigh. *Pretend You're Actually Alive*. Massachusetts: PPP Editions, 2008.





Figura 197. Leigh Ledare. *Mom with Hand on Bed*, 2006. De la serie *Pretend You're Actually Alive*, 2000-2008.

inherentes en la obra de Ledare, que tras el primer impacto de escándalo que proporciona su obra, se suelen diluir: sus ideas sobre identidad y sexualidad; los roles familiares y sociales; la reflexión del medio fotográfico desde su relación con lo real y con la transfiguración de ésta en la construcción simbólica de significados y la construcción de narrativas del yo a partir de la relación con los otros. Por esto último es que la exposición en Bruselas llevó ese nombre.

En resumen, el trabajo de Ledare es un complejo ejercicio de creación en el que el autor utiliza (y es utilizado por) la figura de su madre para plantear cuestiones que rebasan la simple —y a la vez polémica— documentación de la vida sexual y que, en su lugar, significa toda una lucha en el balance del poder de las relaciones familiares y de lo que de éstas se suele exhibir.

Por otra parte, **Keren Moscovitch** (n. Israel, 1978, residente en EE.UU.)<sup>380</sup> realiza el proyecto *Me into you* (2008-2010) a manera de una crónica visual sobre sus experiencias sexuales dentro de una relación abierta. La autora junto con su pareja formaban una relación monógama cuando decidieron explorar su sexualidad con otras personas. La autora define su proyecto así:

*Me Into You* es una representación del amor, la intimidad y la sexualidad en el contexto de una relación abierta. Estoy interesada en la experiencia de ser uno con alguien más y de lo que sucede cuando los límites comienzan a disolverse entre los individuos que conforman una comunidad de amantes. También me percaté de la expresión natural de la sensualidad en una sociedad saturada de tabúes, en la que el cuerpo humano se compartimenta y se moraliza. En este cuerpo de trabajo, exploro la delgada línea entre el amor y el odio, la atracción y el miedo, la curiosidad y la decepción.<sup>381</sup>

En una sociedad en la que hablar de sexo puede ser ya una transgresión, exponer la sexualidad abierta de una pareja y que además sea la mujer quien realice la narración en primera persona, lo es aún más. En este punto, resulta fundamental aclarar que el proyecto lo realiza en Nueva York. Quizá ese emplazamiento ha sido determinante para la creación y sobre todo para la difusión de este proyecto.

---

<sup>380</sup> Aunque la artista nace en Israel, ha vivido gran parte de su vida en Estados Unidos y ha desarrollado su carrera artística ahí, es por ello que hemos decidido incluirla en la presente investigación.

<sup>381</sup> MOSKOVITCH, Keren. “Me into you”. Keren Moscovitch (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/ap7A2r>. Acceso: 24-11-16. Trad. de: “‘Me Into You’ is a depiction of love, intimacy and sexuality as contextualized within an open relationship. I am interested in the experience of becoming one with someone else, and what happens when boundaries begin dissolving between individuals, within a community of lovers. I am also looking at the natural expression of sensuality in a society overrun with taboos, in which the human body becomes compartmentalized and moralized. In this body of work, I explore the thin line between love and hate, attraction and fear, curiosity and disappointment”.



Figura 198. Keren Moscovitch. *Six Years (The State of the Relationship)*, 2010.  
De la serie *Me into you*, 2008-2010.

La obra de Moscovitch funciona como una posición de reacción en contra de las normas dictadas sobre las relaciones monógamas. Con el riesgo de entrar en el terreno de la representación de la sexualidad desligada de la familia, hemos decidido incluir este trabajo pues la artista señala que el origen de este proyecto se da en el seno de una estructura “tradicional” de pareja. También, que ha sido a partir de la realización de *Me into you* que sus propias estructuras de lo que significa una pareja monógama han sido completamente desplazadas por la comprensión de diversos modos de relacionarse sexual y emocionalmente con otras personas. En relación a lo anterior, la autora explica en los siguiente:

Comencé a trabajar sobre mi experiencia haciendo retratos e imágenes de lo que estaba sucediendo a mi alrededor, las personas con las que me estaba involucrado, las experiencias sensuales, la exploración del tabú. Estaba interesada en usar la fotografía para capturar estas experiencias, y así poder entenderlas y digerirlas.<sup>382</sup>

---

<sup>382</sup> OLINGER, Mariana. “Marianna Olinger Interviews Keren Moscovitch”. On Verge. Alternative Art Criticism (28-10-2014). Disponible en: <https://goo.gl/eNnGVz>. Acceso 24-10-16. Trad. de: “I started making work about my experience by shooting portraits and images of what was happening around me, the people that I was involved with, the sensual experiences, the taboo explorations. I

Con su proyecto fotográfico, la autora orilla a la audiencia a dirigir su mirada en la misma dirección que ella. Afirma que en sus imágenes hace evidente lo que le interesa (el sexo), pero que es necesario evidenciar también la doble moral presente en la sociedad pues, considera que, en realidad todos tienen ese mismo deseo (en algún nivel) pero que nadie habla de eso o se confronta a ello.<sup>383</sup>



Figura 199. Keren Moscovitch. *Rapture Through Form (Bad Muthafucka)*, 2010. De la serie *Me into you*, 2008-2010.

La mayor parte de las fotografías de Moscovitch son imágenes cuidadosamente realizadas, tanto en términos compositivos como en el manejo de la luz pero, al mismo tiempo, no hay artificialidad en ellas. Es decir, la autora aprovecha los medios que tiene en cada espacio sin sumar luces ni otros elementos que no estén originalmente en el lugar y se concentra en realizar

---

was interested in using photography to capture these experiences, so that I could understand it and digest it”.

<sup>383</sup> En conferencia ofrecida por Keren Moskovitch. “Keren Moskovitch”. School of Visual Arts (17-05-2013). Disponible en: <https://goo.gl/KaVT8E>. Acceso 22-10-16.



Figura 200. Keren Moscovitch. *C Between My Legs*, 2010.  
De la serie *Me into you*, 2008-2010.

composiciones en las que juega con su mirada fotográfica posicionándose en un ángulo estratégico para transportar al espectador a lo que ella está viendo, tocando y sintiendo. En algunas imágenes aparece ella o partes de su cuerpo, en otras aparece su pareja y en el resto los amantes ocasionales, tanto hombres como mujeres. En este punto es necesario hacer mención al tratamiento del cuerpo masculino que la autora da en sus imágenes, pues son sólo los genitales de hombre los que aparecen, en cambio, nunca están los femeninos. Esto no es casualidad, pues como la misma autora defiende, la presencia del cuerpo (en particular, de los genitales) del hombre en el mundo del arte ha estado generalmente desplazada por el de las mujeres, por lo que en su proyecto deseaba dar un giro a ello y proporcionar espacio al sexo masculino dentro de la representación artística fotográfica.<sup>384</sup> También la artista declara que al realizar las imágenes se enfrentó a la disyuntiva de mostrar algo explícito o de realizar una representación más poética y simbólica. Al final, su proyecto es una combinación de ambas estrategias.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> Ídem.

<sup>385</sup> Ídem.



Los espacios en los que se desarrolla la serie son los propios de la intimidad: un dormitorio (a veces de una vivienda, a veces de un hotel) y, principalmente, el espacio de la cama. Aunque en gran parte de la serie realiza acercamientos en los que no es posible percibir el contexto.

En relación al modo en que este proyecto se traslada del ámbito privado al público, hemos de mencionar dos cuestiones: la primera relacionada con la voluntad y aceptación por parte de sus compañeros sexuales para participar en el proyecto y por otra parte la reacción de la audiencia cuando lo visualizan. Con respecto a esta segunda cuestión, la autora declara: “He visto que muchas personas se sienten confrontadas por mi trabajo, que las seduce pero que también las desafía y les hace sentir un poco incómodos. A algunas personas les emociona el tema, mientras que otras, de alguna manera, lo niegan”.<sup>386</sup>

*Me into you* fue expuesto en 2009 en la galería SlapnTickle en Kansas City y también ha formado parte de exposiciones colectivas en diversas ocasiones,



Figura 201. Keren Moscovitch. *Motel Sex After Death*, 2008.  
De la serie *Me into you*, 2008-2010.

---

<sup>386</sup> Ídem. Trad. de: “I find that a lot of people are confronted by my work, that it seduces them, but that it also challenges them and makes them a little uncomfortable. Some people are very excited about that, and other people shut down in some way”.

entre las que destacan *Working Through Pain* en la galería Gasser Grunert en Nueva York en 2013 y también *It's a Thin Line Between Love and Hate* realizada en United Photo Industries, Nueva York en el mismo año. Por otra parte el libro fue publicado como una monografía por Edition One Books en 2012.<sup>387</sup>

En los dos proyectos que hemos revisado, la complejidad en el tránsito de lo privado a lo público, radica en el tratamiento de un tabú —el sexo— que se suma a otro —la exhibición de la familia—. En ambos casos, es evidente que las fotografías significan un reto en el que se exige al espectador distanciarse de sus prejuicios y valores morales para apreciar —o al menos intentar comprender— la propuesta conceptual y estética de sus autores. Por una parte Leigh Ledare exhibe una especie de rebelión sexual que se desencadena en su madre, mientras que Keren Moskovitch exhibe su propio proceso de exploración de la sexualidad a partir de un pacto con su pareja para pasar de una relación monógama a una relación abierta. Los dos autores son protagonistas y al tiempo facilitadores de una serie de códigos morales con los que confrontan al espectador y, en ese proceso, completan el sentido del proyecto. Es decir, la exhibición y, al mismo tiempo las consecuencias que ello conlleva, hace que sus proyectos cobren sentido.

---

<sup>387</sup> Véase: MOSCOVITCH, Keren. *Me Into You*. Berkeley: Edition One Books, 2012.

### 4.5.2 El amor como relato

En este espacio haremos referencia a los proyectos que abordan el tema del proceso de enamoramiento en la pareja. En los casos que presentamos deseamos mostrar el modo en que las emociones, en particular el amor romántico, es narrado por medio de imágenes en las que se utiliza sobre todo la estrategia del diario de viaje o diario fotográfico. Como indicamos antes, incluimos aquí los proyectos que hacen referencia a la pareja del artista para centrarnos en el modo en que éste representa sus emociones.



Figura 202. Jacob Aue Sobol. De la serie *Sabine*, 2000-2003.

En la obra del fotógrafo **Jacob Aue Sobol** (n. Dinamarca, 1976) titulada *Sabine* (2000-2003) el autor cuenta cómo se enamoró de su novia. Su trabajo es una metáfora entre la vida dura y salvaje en una situación climática extrema en contraste con el amor y el refugio que el artista encuentra en su pareja, de quien toma el nombre para el proyecto. Su serie fotográfica es desarrollada en



Tiniteqilaaq, una pequeña aldea al este de Groenlandia en la que habitan apenas ciento cincuenta personas.



Figura 203. Jacob Aue Sobol. De la serie *Sabine*, 2000-2003.

El autor, que entonces tenía 23 años, ya había empezado a trazar su camino como fotógrafo documentalista.<sup>388</sup> Desde esa vocación fue que se planteó realizar un proyecto en ese lugar. Su primer viaje a la aldea duró cinco semanas y después de regresar a su ciudad, Copenhague y de revisar el material que había realizado, se dio cuenta que no había captado lo que deseaba, que las imágenes que había obtenido reflejaban una visión distorsionada de la aldea. Por ese motivo, cuatro meses después, regresó a fotografiar el mismo lugar y fue en ese segundo viaje que conoció a Sabine.<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> Actualmente forma parte de la prestigiosa agencia fotográfica Magnum Photos.

<sup>389</sup> Tanto *Sabine* como la mayor parte de la producción fotográfica de Sobol, la realiza con película fotográfica blanco y negro.

En este proyecto, es fundamental hacer una lectura desde la totalidad de la obra, es decir, desde el libro monográfico que desarrolla el autor.<sup>390</sup> En él se conforma toda una narrativa visual basada en la articulación de imágenes realizadas en los gélidos y salvajes paisajes en los que se desarrolla la vida de los habitantes, que se alterna con las fotografías del interior de la vivienda que comparte con Sabine. El dormitorio, el salón o la cocina, comprenden interiores cálidos que contienen las escenas íntimas, la vida cotidiana de la pareja, el cuerpo desnudo de la mujer, el sexo que no es descriptivo pero que se adivina, es decir una vida en pareja que parece desarrollarse sólo en el refugio cálido que les concede su hogar. Y en contraste, el espacio natural se muestra como una constante prueba de supervivencia para el autor, quien se enfrenta a la naturaleza brutal en la que está inmerso —en donde por ejemplo, aprende a cazar para sobrevivir—.

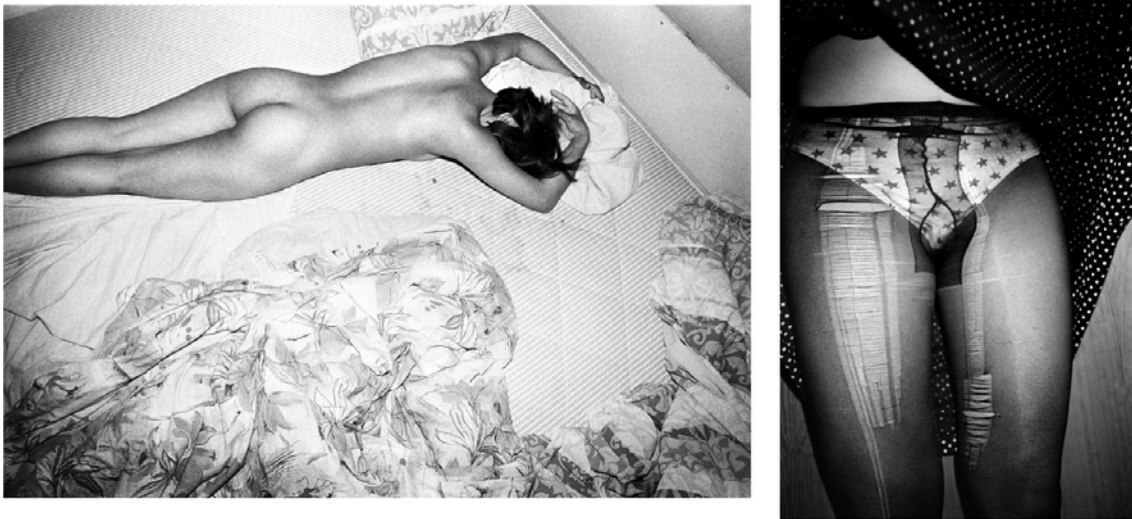


Figura 204 y 205. Jacob Aue Sobol. De la serie *Sabine*, 2000-2003.

En la fotografía de portada del libro, aparece Sabine formando un corazón con sus manos, esta imagen, hace referencia a lo que Finn Thrane define como

---

<sup>390</sup> SOBOL, Jacob Aue. *Sabine*. Copenhagen: Politiken, 2004.



Figura 206 y 207. Jacob Aue Sobol. De la serie *Sabine*, 2000-2003.

el comienzo del juego,<sup>391</sup> en el que la protagonista inicia junto con el autor un viaje de una historia de amor que durará un par de años. Las fotografías de *Sabine*, poseen fuerza por sí solas, pero quizá, como dice el autor, su fuerza radica en la posición que juega el espectador externo, extranjero y la misma fuerza queda anulada ante los ojos de quien está habituado a ello. En palabras de Sobol: “Todo en ese lugar era intenso. O por lo menos así lo parecía para quien venía de fuera, como yo. Sin embargo, cuando Sabine vio el libro no pensó que las imágenes tuvieran algo de intensas. Sólo dijo: Así es como es”.<sup>392</sup>

En el afán de registrar tanto la historia con Sabine como la vida en la aldea y en congruencia con la vocación documentalista del autor, las fotografías son el registro de instantes. En las pocas imágenes en las que algún personaje mira de frente a la cámara, el efecto sigue siendo de un instante que ha sido capturado. En las fotografías de la intimidad de la pareja se perciben los altibajos emocionales, hay alegría, llanto, pasión, actitudes infantiles de la protagonista, miradas sensuales y también serenidad. El autor apenas aparece

---

<sup>391</sup> En el prólogo al libro el libro. Ídem, s/p.

<sup>392</sup> O'HAGAN, Sean. “Jacob Aue Sobol: Sabine”. The Guardian (28-05-16). Disponible en: <https://goo.gl/M723Y3>. Acceso: 24-04-16. Trad. de: “But everything about the place was intense. Or, at least, it appeared so to an outsider like me. When Sabine saw the book, she did not think the images were intense at all, though. She just said, ‘That's the way it is’”.

en las fotografías: su torso desnudo o situado en medio del blanco paisaje con una lanza para cazar, son apenas los pocos rastros que deja ver de su persona, para dejar espacio a Sabine y al lugar como los protagonistas de su historia.

En este proyecto, el traslado de las imágenes del ámbito privado al público se produce como una consecuencia natural del proyecto, pues conforman un registro que el autor se planteó desde un inicio como un proyecto artístico que sería expuesto. Evidentemente, las imágenes con Sabine se sumaron a la primera idea del autor sobre la documentación de la aldea pero, finalmente, fue la historia de amor con Sabine lo que articuló el discurso artístico de Sobol. *Sabine* fue expuesta por primera vez en 2004 en la galería Frederiks Bastion en Copenhague, la ciudad natal del fotógrafo y desde ese año se expuso en diferentes espacios alrededor del mundo.<sup>393</sup>

De la difusión del proyecto resulta necesario admitir que la combinación entre lo documental-público de la aldea representados por Sobol, vinculado a lo documental-privado de su relación con Sabine y a la expresividad y el talento del autor, dieron como resultado una narrativa de la intimidad con un alto valor sentimental además de estético. El autor dice: “No tomaría fotos que no estuvieran conectadas con mi propia vida”.<sup>394</sup> Este es un proyecto que refleja claramente esta idea.

Siguiendo con la representación del amor en la pareja, localizamos el trabajo fotográfico de **Daniel S. Álvarez** (n. España, 1983) en el que también construye una serie fotográfica que tiene como objetivo referir el modo que se enamoró de su esposa. La serie la titula *Oku he* (2008-2012), un juego de

---

<sup>393</sup> De entre las múltiples exposiciones de *Sabine*, destacan: Open Eye Gallery, Liverpool, 2006; Yours Gallery, Varsovia, 2006; Milo Gallery, Nueva York, 2010; Galería Rita Castellote, Madrid, 2011; Lianzhou Foto, China, 2015; entre otras.

<sup>394</sup> BO, Morten. “Who's got the nerve?”. Conferencia realizada en la publicación del libro y la exposición Sabine en la galería Frederiks Mastion en Copenhague, 27 de febrero de 2004. En Jacob Aue Sobol (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/zegAcG>. Acceso: 22-05-16. Trad. de: “I wouldn't take photos that were not connected with my own life”.

palabras en japonés que significa a la vez: “para mi esposa” y “hacia dentro”.

El autor describe el proyecto como:

Un diario personal que narra un viaje a lo desconocido. Este proyecto explica cómo conocí a mi mujer y cómo nos enamoramos. Tanto en lo emocional como en la fotográfico este es un viaje de primeras veces, hacia dentro y hacia fuera: hacia la persona querida y hacia uno mismo. En este viaje descubrí cómo con la fotografía podía explicar una historia tan pequeña y tan íntima y cómo el propio proceso de narración se funde con la historia y todo para cerrar el círculo: un vuelo en libertad sin mapa alguno hacia lo interior, hacia ella.<sup>395</sup>

Este proyecto se articula a manera de un libro monográfico en el que el autor genera conexiones entre las fotografías. La narrativa la construye a través del estilo de un diario fotográfico en el que alterna imágenes de su esposa con las de espacios urbanos, con detalles de objetos encontrados en la calle y también con intervenciones en las fotografías a través de texto escrito.

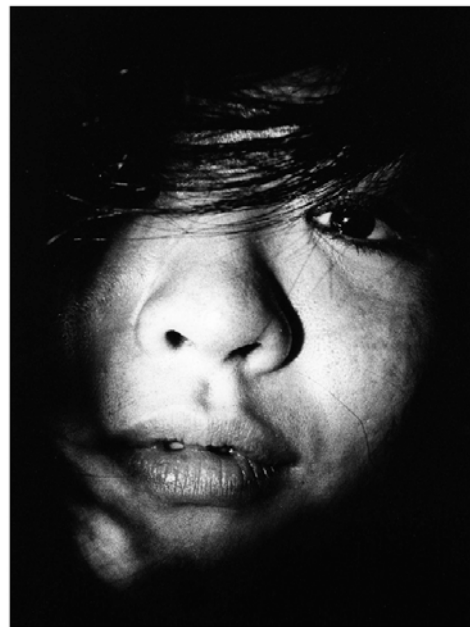


Figura 208. Daniel S. Álvarez. De la serie *Oku he*, 2008-2012.

---

<sup>395</sup> ÁLVAREZ, Daniel S. “Oku he”. Treinta y tres. Spanish Photography Now (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/DDfGVG>. Acceso: 07-11-26.

El autor describe este proyecto como un ejercicio en el que fue necesario combinar distintos medios y formas de narrativa visual para poder articular un proyecto de la naturaleza íntima de *Oku he*.<sup>396</sup> En las imágenes que aparecen en el libro están sólo las fotografías (que fueron realizadas en su totalidad con película fotográfica blanco y negro), pero en la exposición *Full Contact Artist*



Figuras 209 a 211. Daniel S. Álvarez. De la serie *Oku he*, 2008-2012.

---

<sup>396</sup> Entrevista en video. Scan Tarragona. Festival Internacional de fotografía. Full Contact Artist 2012 (21-10-2012). Disponible en: <https://goo.gl/gcc2EF>. Acceso: 15-11-16.

2012 celebrada en el Espai Tabacalera en Tarragona en octubre de 2012, el autor complementa la narrativa con otro tipo de recursos, sobre todo, objetos que conforman una especie de instalación que contextualiza la presentación del libro y la exposición fotográfica. Álvarez incluyó distintos objetos, como los mapas en los que está la ruta para llegar a casa, objetos encontrados y objetos personales “para referir a una historia más global de lo que es la historia, que al final es lo que busca un fotógrafo, explicar una historia ya sea íntima o documental [...]”.<sup>397</sup>

Los espacios íntimos que documenta el fotógrafo son los referentes a la máxima privacidad del espacio familiar: el baño y el dormitorio. En la serie no se perciben otros espacios por el encuadre cerrado que utiliza en la mayor parte de las imágenes. En contraste, los espacios abiertos apuntan a lo público y lo impersonal, es decir, realiza un traslado diametralmente opuesto sobre el uso de los espacios, lo que refiere una práctica común en este tipo de narrativas en las que se utiliza el formato de un diario fotográfico. También en lo relativo a la pose y a la escenificación, el estilo responde a la imagen de instante, si bien, en algunas fotografías aparece su esposa mirando a la cámara o en acercamientos extremos que sugieren la colaboración de la mujer. El



Figuras 212 y 213. Daniel S. Álvarez. De la serie *Oku he*, 2008-2012.

---

<sup>397</sup> Ídem.

autor no aparece en las fotografías, todas ellas hacen referencia a su esposa y a la intimidad que comparten.

Por último, en relación al modo en que este proyecto se traslada de lo privado a lo público, es necesario puntualizar que el autor realizó las imágenes desde un inicio con la intención de formar una narrativa visual inspirado en su esposa. El proyecto se publicó en un libro al tiempo que se expuso en el espacio antes mencionado así como en el Centre d'Arts Santa Mónica en Barcelona en 2012 y en la Biblioteca Can Manyer en Vilasar de Dalt, Cataluña en 2014.

Como hemos visto, tanto la obra de Sobol como la de Álvarez, funcionan como narrativas de un proceso de enamoramiento en el que a través de la fotografía se construyen diversos tipos de contenidos. Por una parte, lo concerniente a la relación amorosa y, por otra, lo que tiene que ver con el entorno en que esto sucede. En ambos casos, llama la atención la ausencia de los autores, es decir, ambos proyectos plantean un proceso de enamoramiento pero al mismo tiempo no están presentes. Como si el contacto entre los personajes se diera solamente a través de los ojos del fotógrafo, convirtiendo en personaje central el cuerpo (desnudo) de sus parejas.

Por otra parte, los dos proyectos se desarrollan con mujeres que no pertenecen a las culturas de los autores, en el caso de Sobol, su novia de Groenlandia con la que convive por más de dos años, y en el caso de Álvarez, su esposa con la que vive en Japón. Quizá en los dos autores, además de comprender un proceso amoroso también hay una necesidad de comprender una cultura distinta a la de ellos.<sup>398</sup>

---

<sup>398</sup> Sobre la idea de representar el amor en la fotografía, debemos hacer mención a la obra de Nobuyoshi Araki que en los años setenta publicó el libro *Sentimental Journey* que, sin duda, es una pieza clave en la exhibición de la vida privada y sentimental. En ese libro mostraba las fotografías de su luna de miel, generando un documento profundamente personal en el que alternaba fotografías de los paisajes y los lugares que visitó junto a su esposa, así como las



### Otras referencias

- **Berber Theunissen** (Holanda, 1989). *Frisson. A shiver of pleasure*, 2014. A través de la serie fotográfica busca construir un relato visual a partir de la idea del amor con su pareja. Las imágenes reflejan momentos de cotidianidad y de profunda intimidad en el interior de su casa familiar.



Figura 214. Berber Theunissen. De la serie *Frisson. A shiver of pleasure*, 2014.

- **Nicholas Pye y Sheila Pye** (Inglaterra, 1976 y Canadá, 1978). *Sitting on a Unicorn*, 2004. Como parte de la serie *The paper wall*, la pareja de artistas

---

imágenes de sexo que después caracterizarían la producción del autor. Nobuyoshi Araki no ha sido incluido en esta investigación debido a una cuestión de delimitación geográfica y temporal, sin embargo creemos fundamental hacer mención a su obra, pues se reconoce como pionera en este género. Ver: ARAKI, Nobuyoshi. *Sentimental journey*. Tokyo: Privately Printed, 1971.

realiza juegos entre ellos como una forma de representar el amor y la complicidad que como pareja comparten.

Por último, y para recapitular este apartado, deseamos sumar una reflexión más en relación a la representación del sexo. Es por demás evidente que el sexo como tema en la fotografía goza de una gran presencia, tanto desde la creación artística profesional cuanto en la creación amateur, por no mencionar la producción desde la industria pornográfica. Sin embargo, pareciera que el sexo dentro de la institución familiar no existe o bien, existe poco.

En este sentido, hacemos una breve mención a algunas imágenes puntuales de los fotógrafos Román Yñán y de Christopher Anderson (a quienes hemos tratado en apartados anteriores), quienes como parte del registro de la vida cotidiana con sus hijos, dejan ver un par de imágenes de sus esposas desnudas, pero vale decir que no lo hacen desde una representación abiertamente sexual. Si el ejemplo de Yñán y de Anderson (ambos con esposas jóvenes) nos sirve para hablar de la poca presencia del sexo en el matrimonio, desde esta misma posición contrastamos con la ausencia de representación del sexo entre parejas o matrimonios que han dejado de ser jóvenes.

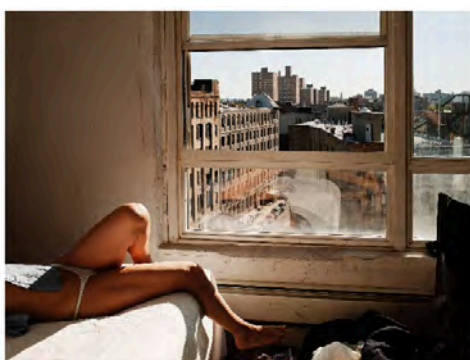


Figura 215. Christopher Anderson. De la serie *Son* (2008-2011).

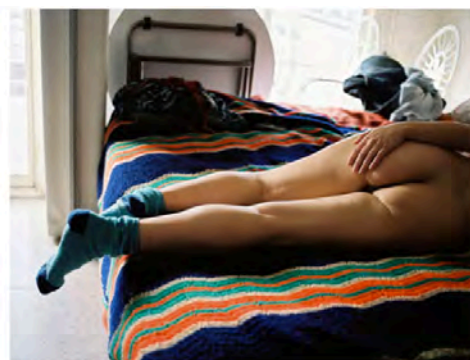


Figura 216. Román Yñán. De la serie *Familiar Series* (2009 - en proceso).

En resumen, en la representación de la familia en la fotografía contemporánea desde una posición personal encontramos que, el sexo como tema principal y no como un discurso paralelo a otros temas, está pocas veces representado.

## 4.6 Los espacios de la familia: de la casa a la región

Las dinámicas familiares necesitan de un espacio para desenvolverse y su espacio natural, evidentemente, es la casa —el hogar familiar—. Pero también la relación con la familia y en consecuencia las dinámicas de identidad, se desenvuelven en otros espacios en los que se desarrollan las *narrativas de vida* que estamos estudiando. De tal manera que los espacios inmediatos y exteriores a la vivienda, como el patio o el jardín de la casa, así como el barrio, la periferia de una ciudad, el bosque, las llanuras o el paisaje lejano pueden ser los lugares que contienen memorias, emociones y recuerdos relacionados con las historias personales y familiares.

En este apartado, revisaremos la obra de artistas que convierten el espacio físico de la casa familiar u otros espacios relacionados con sus propias historias, en el personaje principal de sus proyectos. Es decir, la relación emocional con el espacio, es el eje creativo que une las historias que aquí presentamos.

### 4.6.1 La casa como contenedor de emociones

La fotógrafa **Camino Laguillo** (n. España, 1971), comienza su serie fotográfica *La Casa* (2009-2012) el mismo día en que fallece su padre. Su proyecto se convierte en un homenaje a su ausencia. La mirada de la artista se dirige hacia los objetos, muebles y rincones de la casa en la que inesperadamente ha dejado de estar su padre. Ahora queda su madre en un espacio que le parece quedar grande. También aparecen los niños, que pueblan la casa y por instantes fugaces aparentan llenarla de vida y de ruido. El proyecto de Laguillo comunica la profunda tristeza por la que atraviesa la

autora, los espacios son percibidos desde una posición de profunda nostalgia y, aunque la casa recibe al resto de los miembros de la familia para celebrar una comida o simplemente para convivir en la cotidianidad, siempre queda un dejo de tristeza. En las imágenes pareciera que la fotógrafa busca llenar de vida un espacio que sufre de dolor y de ausencia. Fotografía a sus sobrinos corriendo por los pasillos, en una borrosa imagen que parece comunicar una fuga pero al mismo tiempo el deseo de atrapar la vida de éstos; también fotografía a su madre, que participa en la mesa pero que parece ausente, con la mirada perdida.

La casa se convierte en la protagonista que contiene y unifica la vida familiar. La mesa dispuesta pero también vacía, recuerda de alguna manera la ausencia del padre. Las ventanas abiertas, la luz del atardecer que entra al salón, las penumbras de los interiores o la cama perfectamente hecha, muestran los espacios privados de una familia que acaba de sufrir una pérdida. Laguillo parece comprender el espacio de la casa como un elemento



Figuras 217 a 220. Camino Laguillo. De la serie *La Casa*, 2009 - 2012.

inmutable, que se ha parado en el tiempo cuando ha muerto su padre, pero al que no le queda más remedio que seguir conteniendo la historia de la familia que crece, los niños, los bebés, la nueva vida que representan.

La intervención o presencia de Laguillo sobre lo que ocurre en la escena, parece nula, la cámara es prácticamente invisible, la autora no aparece en las imágenes, pero tampoco manipula claramente las escenas. Hay muy pocas imágenes en las que los personajes posan directamente a la cámara, son más bien escenas en las que la autora parece alejarse y capturar desde una distancia prudente, sin apenas disturbar, la vida que sigue su curso a pesar de la ausencia de su padre. En la publicación que realiza la autora en el año 2011,<sup>399</sup> un brevísimo texto introductorio hace referencia a las imágenes de *La Casa* como una estrategia de refugio, un modo de aceptación de la pérdida, de reconciliación y de despedida.

En el pequeño cuadernillo que publica, aparecen apenas una veintena de imágenes, pero en su página web ha decidido darle un formato distinto, editando un video de casi nueve minutos en el que se sucede una imagen tras otra. No hay texto, sólo música que acompaña a las imágenes. Este otro modo de dar visibilidad a su proyecto y de comprender otras posibilidades de lectura se puede localizar en la práctica de muchos otros autores, que muestran su obra tanto por medio de la publicación en un libro, como en una galería,<sup>400</sup> o en su página web. En este caso el traslado de lo privado a lo público ha estado presente desde el origen del proyecto, con una intención clara por parte de la fotógrafa.

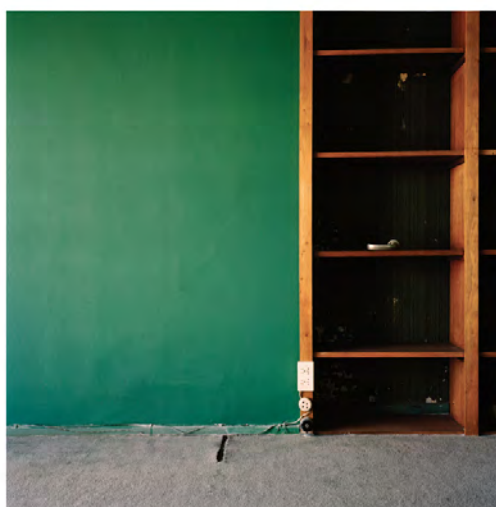
Por otra parte, la fotógrafa **Inés Tanoira** (n. Argentina, 1979), realiza el proyecto que titula *Adentro* (2011), en el que por medio de una secuencia de

---

<sup>399</sup> Véase: LAGUILLO, Camino. *La casa*. Barcelona: The Private Space Books, 2011.

<sup>400</sup> *La Casa*, fue expuesto en la galería *The Private Space* en Barcelona en el mismo año de la publicación del libro.

imágenes, documenta el proceso de desmontaje de la casa de sus abuelos. Los muebles de cada habitación son retirados, la casa poco a poco va quedando vacía, son removidos los cuadros que cuelgan de las paredes, las fotografías y también los libros ya han dejado de estar en sus estantes. A partir de las huellas que dejan los muebles en la alfombra, hace referencia al espacio que ha dejado de contener las historias familiares, para convertirse en una sala vacía, en la que ya no queda nada que recuerde lo que ahí se vivió. En el proyecto no queda claro el motivo por el que se vacía la casa, parece que eso no importa, porque es la casa, en sí misma, la que es protagonista.



Figuras 221 a 223. Inés Tanoira. De la serie *Adentro*, 2011.



Como único texto que acompaña las imágenes, la artista apunta:

Una casa que se desarma. Las paredes quedan mudas y ahora hay marcas; marcas como rastros de una vida anterior.  
En estas fotografías, recorro en silencio la casa de mis abuelos paternos durante el lento proceso de desarme.  
Observando los rincones de un momento singular, destejendo un recuerdo familiar y retratando el pasaje hacia la ausencia.  
Adentro; acontece una despedida, otra forma de duelo, un homenaje.<sup>401</sup>

En contraste con la obra de Laguillo, Inés Tanoira no incluye la presencia de ninguna persona en sus fotografías. Todas las imágenes son de los distintos espacios de la casa, como el salón, el corredor o la habitación, en los que la presencia familiar apenas se adivina por alguna foto que ha quedado montada en la pared y que después ya no está más. En el sentido de la escenificación o manipulación de la escena, este es un proyecto en el que queda muy clara la posición de la autora como un testigo, una observadora que documenta la transformación de un espacio. No hay intervenciones aparentes por parte de Tanoira, pues la casa precisamente está siendo intervenida al dejarse vacía y la posición de la fotógrafa únicamente se deja ver a través de su mirada, que organiza cuidadosamente la composición, para dejar entender su trabajo, quizá, en palabras de la propia autora, como “naturalista, femenino y de algún modo nostálgico”.<sup>402</sup>

Sobre el modo en que este proyecto se hace público, ha sido a partir de la publicación del proyecto *Adentro* realizado por la editorial La Luminosa en Buenos Aires, en el ya citado año el principal medio que permitió visibilidad al proyecto. Desde esa publicación, se derivaron otras exposiciones celebradas

---

<sup>401</sup> TANOIRA, Inés. “Adentro”. Inés Tanoira (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/j00Yg3>. Acceso: 08-03-16.

<sup>402</sup> BEHRMANN, Kai. “Photography is a great partner”. The Art of Creative Photography (20 de septiembre de 2012). Disponible en: <https://goo.gl/colOJt>. Acceso 07-03-16.



en la misma ciudad, además de tener expuesto este proyecto en la página web de la artista.

Así mismo, otro proyecto que convierte la casa en personaje principal de la obra fotográfica, es el que realiza **Pamela Landau Connolly** (n. EE.UU., 1959), quien percibe su casa desde la perspectiva del “nido vacío”. El proyecto *Gone Home* (2014) recoge los espacios de su casa que han quedado vacíos después de que sus tres hijas han crecido y han partido de casa. Las imágenes que componen el proyecto expuesto en la página web de la autora y cuya publicación en libro está en proceso, recuperan además de los espacios de la casa, retratos de sus hijas, que posan a la cámara siempre frontales, la mirada la dirigen a la cámara, a su madre, con gestos siempre serios, impávidos o pensativos. En el texto de presentación del proyecto, la fotógrafa hace referencia al extrañamiento que le produce su propia casa, en la que ahora sobra el espacio, está limpia y permanece en silencio. Habla de las breves pláticas que surgen durante las largas cenas que comparte con su esposo en la cocina, en las que parecen buscar sentido a la vida familiar del día a día en el que ya no están sus hijas.



Figuras 224 a 226. Pamela Landau Connolly. De la serie *Gone Home*, 2014.

En relación a la extrañeza que le causa la nueva dinámica familiar, la autora declara:

Las mismas habitaciones, sin el desorden de los adolescentes se sienten completamente diferentes. Los huesos de la casa son más visibles y la luz rebota sin obstáculos desde las paredes. Durante todos estos años soñé con tener más tiempo y espacio, y ahora que dispongo de ellos, no estoy segura de cómo proceder.<sup>403</sup>



Figura 227. Pamela Landau Connolly. De la serie *Gone Home*, 2014.

A partir de esta extrañeza, Landau fotografía ese exceso de espacio, de silencio, en el que aparece el sillón vacío, desvencijado y después aparece otra imagen en la que éste es ocupado por una de sus hijas. También parece jugar

---

<sup>403</sup> CONNOLLY, Pamela. "Gone Home". Pam Connolly (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/7Rvh7m>. Acceso: 08-03-16. Trad. de: "The same rooms without the clutter of teenagers feel completely different. The bones of the house are more visible and the light bounces off the walls unobstructed. For all of those years I dreamed of having more time and space, and now I stand here with both, not sure how to proceed".

con las sombras, a manera de personajes nuevos que pueblan la casa y que llenan ese espacio vacío. La intervención de la fotografía en la escena es directa, pero sólo en lo referente a los retratos que hace de sus hijas, en los que las poses, las miradas y el acercamiento en primeros planos, comunica una intención clara de la fotografía para componer la escena.

En el caso de las fotografías de los espacios, la intervención parece nula, hay siempre una luz natural, la luz ambiente. Es decir, las imágenes apenas muestran cómo es el salón o el patio de la casa, por medio de detalles de rincones en tomas con ángulos muy cerrados, de tal manera que las fotografías parecen documentar más una atmósfera que la propia conformación del espacio. Por último, en relación al modo de exhibición de lo privado en este proyecto, encontramos que la fotografía ha apenas dado difusión a esta serie, la cual la hemos localizado en su página web y en la edición del libro *The ones we love* en 2014,<sup>404</sup> como resultado de una convocatoria online, comisariada por Linda Warren, que reúne el trabajo de artistas de todo el mundo cuya obra trata sobre las emociones.

Como hemos revisado en estos proyectos, en todos los casos, el tema de la casa familiar ha sido abordada desde la ausencia. En primer lugar, en el trabajo de Laguillo, la casa es observada meticulosamente por la autora a partir de la muerte de su padre. Desde el espacio familiar realiza una especie de homenaje a su ausencia y aunque la dinámica de la familia sigue discurriendo entre sus muros, el punto de partida ha sido desde una pérdida. En el caso de Inés Tanoira, es a partir del desmantelamiento de la casa y de lo que se intuye como un proceso de duelo por la ausencia de sus abuelos. Y por último, Pamela Landau, recoge una reflexión del espacio familiar a partir de la idea de la casa vacía. Encontramos pues, que la casa es asumida como una

---

<sup>404</sup> En esa publicación se reúne la obra de fotógrafos con una importante trayectoria fotográfica, como Larry Sultan, pero principalmente da espacio a fotógrafos emergentes. Véase: <http://www.theoneswelove.net/>.

estructura que aglutina a la familia, y a su vez una especie de contendor que atestigua y acompaña en las emociones familiares. En todos los casos presentados de alguna manera se representa la idea de la tristeza por la ausencia, fin o cierre de una etapa vital, que en ocasiones parecer tener continuación —en el caso de los niños que revitalizan la vida familiar— y en otras el desmantelamiento y el vacío representan el desánimo que se ha apoderado del hogar. Entendemos así que las emociones son representadas, en estos proyectos, desde su reflejo en el espacio a partir de tres visiones femeninas y a la vez nostálgicas.

#### 4.6.2 Paisajes de lo familiar. Entre territorio e identidad.

En este apartado revisaremos propuestas fotográficas que, en contraste con las revisadas anteriormente, utilizan el espacio fuera del hogar como un escenario en el que también es posible representar historias familiares. De esta manera, el espacio público o la naturaleza, se convierten en el principal contexto de creación.

El fotógrafo **Dante Busquets** (n. México, 1969), realiza su serie *Sateluco* (2005-en proceso), desde el año 2005 y aunque la mayor parte de las imágenes corresponden a ese año, el proyecto sigue sumando imágenes cada vez que el autor vuelve a México (vive en Berlín desde 2009). En su proyecto realiza imágenes relacionadas con el espacio en el que vivió y pasó su juventud, Ciudad Satélite. A diferencia de otros proyectos que revisaremos en este



Figuras 228 a 230. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2005 - en proceso.



apartado, la obra de Busquets no nace de una idea nostálgica o de afecto al territorio, sino que surge desde el desprecio que el autor sintió durante muchos años por el lugar en el que pasó una buena parte de su infancia y juventud y al que ha vuelto como parte de una búsqueda por definir aspectos relacionados con su identidad y sus relaciones afectivas y de amistad.

En el texto que acompaña la obra que lo convirtió en ganador de la XII Bienal de Fotografía en México, Dante Busquets declara: “Ciudad Satélite y el universo entero que existe al norte del Toreo de Cuatro Caminos significaron, durante gran parte de mi vida, algo despreciable. No obstante mi desdén, de 1979 a 1989 —entre los 10 y los 20 años— formé parte de los común y peyorativamente conocidos como satelucos”.<sup>405</sup>

El término *sateluco* se refiere a los habitantes de esa urbanización diseñada por el prestigioso arquitecto Mario Pani, quien la concibió originalmente como una ciudad satélite o ciudad dormitorio que respondía a todas las comodidades urbanas de la clase social media-alta y alta: casas-habitación independientes, óptima conexión con la ciudad, seguridad, amplios boulevares, etc. El complejo se sitúa en Naucalpan, Estado de México y desde la concepción original de Pani hasta nuestros días, se puede decir que el gran proyecto urbanístico de Pani fue un fracaso, en parte porque no se respetaron



Figura 231. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2005 - en proceso.

---

<sup>405</sup> Véase: *XII Bienal de Fotografía*. México: Conaculta, Cenart, Centro de la Imagen, 2006, p. 183.

muchas de las premisas de diseño establecidas por el arquitecto y también por las problemáticas de tráfico, seguridad, sobrepoblación y fallas en los servicios públicos que fueron creciendo con el paso de los años.<sup>406</sup>

Dante Busquets retrata las contradicciones de este barrio desde una posición personal y familiar. Desde su aguda visión, repara en el deterioro y el paso del tiempo en los espacios arquitectónicos familiares, desde el interior de una habitación en la que una montaña de ropa se apoya en un muro decorado con papel o la piscina abandonada con una silla que pareciera flotar en el fondo, sobre agua verdosa y sucia.



Figura 232. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2005 - en proceso.

---

<sup>406</sup> RODRÍGUEZ CASTAÑEDA, Rafael. “Ciudad Satélite, un plan de alivio a la capital, degeneró en gigantismo y desorden urbano”. Proceso (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/zLtkJ>. Acceso 14-11-16.

Las líneas horizontales que definen la arquitectura funcionalista del barrio, se suman a las imágenes de Busquets, pero también retrata a su propia familia, tíos, primos, la familia extendida que posa en el patio de la casa. En las imágenes de Busquets siempre hay un sentido crítico, que el propio autor declara como el motor de su obra,<sup>407</sup> al dar visibilidad a la clase media-alta a la que pertenece y de la que muy poco se ha fotografiado en México, en un país en el que la familia y los temas sociales están ampliamente representados desde la marginalidad, la pobreza o la violencia. Así, el objetivo de Busquets gira hacia la clase social a la que pertenece siendo capaz de localizar con agudeza y honestidad lo que desde su perspectiva y experiencia familiar define a un *sateluco*.



Figura 233. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2005 - en proceso.

---

<sup>407</sup> ALVARADO MONTERO, Carlos. “Además de ser un proyecto fotográfico, ‘Sateluco’ también es un proyecto de vida”. *Vice* (18 de marzo de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/i11CrN>. Acceso 14-10-16.



En relación a la escenificación, las imágenes fotográficas responden a un estilo directo, no se percibe una intervención directa por parte del autor en lo que respecta a la disposición de los objetos y a la iluminación de los espacios, más bien realiza una documentación de los espacios y de las personas que de tanto en tanto aparecen a lo largo del proyecto. En los retratos de sus familiares siempre hay una pose dirigida por el autor, todos los personajes ven a la cámara, de frente, posan en el sentido más tradicional del retrato familiar.

*Sateluco* fue concebido como un proyecto para ser exhibido, el autor le dio una primer visibilidad al presentarlo en la Bienal de Fotografía y desde ahí, el proyecto se publicó en múltiples medios, desde publicaciones especializadas en fotografía,<sup>408</sup> la prensa hasta la página web del autor.

Por otra parte, **Martina Hoogland Ivanow** (Suecia, 1973), desarrolla el proyecto *Far too close* (2002-2008), a partir de la idea del desplazamiento entre territorios aislados y distantes entre ellos y al mismo tiempo lejanos a su hogar. Su proyecto podría asemejarse a un diario de viaje, pues registra en imágenes paisajes y retratos de su familia en una isla de Siberia, en Tierra del Fuego en Argentina, y en la Península de Kola en Rusia, pero en sus imágenes no existe esa intención de registro de un viaje. A través de la articulación de las fotografías realiza una conexión entre el viaje y el modo en que el territorio incide sobre la dinámica familiar, como dice la autora: “Explorando ideas desde la cercanía remota hacia la distancia emocional y terminando con el regreso a casa, emergieron nuevos pensamientos sobre la familia y cómo

---

<sup>408</sup> Entre otras ver: *México a través de la fotografía 1839-2010*. México: Museo Nacional de Arte; Fundación MAPFRE; AECID, 2009.

estamos identificados o alienados dentro de ella”.<sup>409</sup> *Far too Close* está concebido como un libro impreso, y desde ese formato realiza las conexiones necesarias para generar el extrañamiento del que habla. A una imagen de un paisaje frío, nevado y oscuro, le sigue una fotografía en un interior realizada en el salón o en una habitación, en la que personaje puede ser su hijo o su pareja y de nuevo, en la siguiente imagen vuelve a esos grandes espacios exteriores de paisajes abiertos. Un horizonte lejano tras otro y retratos de



Figuras 234 y 235. Martina Hoogland Ivanow. De la serie *Far too close*, 2002-2008.

familia, van intercalando un discurso visual que una vez comprendido como un todo, deja en el espectador, o en este caso, el lector de este libro de fotografías, una idea de silencio y de poca interacción entre los individuos de la familia. El paisaje y la idea de territorio están presentes en *Far too Close*, de una manera particular, pues la artista no realiza una reflexión sobre el arraigo o desarraigo, sino busca representar algo mucho más sutil, que tiene que ver

---

<sup>409</sup> HOOGLAND IVANOW, Martina. “Far Too Close”. Martina Hoogland Ivanow (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/MEcbp0>. Acceso 09-03-16. Trad. de: “exploring ideas of remote closeness to emotional distance and ended with the return to home, giving me new thoughts on family and how we are either identified or alienated within it”. La autora tiene publicado un libro sobre este proyecto fotográfico, sin embargo entre las 76 páginas de la edición, no aparece ningún texto que haga referencia al concepto de *Far Too Close*. Véase: HOOGLAND IVANOW, Martina. *Far Too Close*. Göttingen: Steidl, 2011. El concepto del proyecto se puede conocer a partir de la descripción que aparece en la página web de la artista y los distintos textos de crítica publicados al respecto de la obra.

con el modo en que esos desplazamientos entre territorios moldean, inciden y predisponen las relaciones y dinámicas familiares. En la entrevista que realizó Lucia Davies en el año 2011, Martina Hoogland Ivanow declara: “Es una meditación visual sobre la distancia, tanto física como emocional, de la cercanía a un sujeto y la lejanía de un lugar”.<sup>410</sup>



Figura 236. Martina Hoogland Ivanow. De la serie *Far too close*, 2002-2008.

Desde esa posición entendemos el lenguaje visual que utiliza Ivanow, pues sus imágenes tienen un sentido más de registro que de construcción. La intervención que realiza la autora sobre las imágenes, se limita a una post-

---

<sup>410</sup> DAVIES, Lucia. “Martina Hoogland Ivanow, Far Too Close”. Another Magazine (11 de marzo de 2011). Disponible en: <https://goo.gl/RgBmGz>. Acceso 09-03-16. Trad. de: “It is a visual meditation on distance, both physical and emotional, of closeness to a subject and remoteness from a place”.

edición de color, pero no va más allá. En el caso de los retratos que realiza a su familia más cercana, se ve una incidencia directa, pues son imágenes posadas, y en las que hay una idea de movimiento (como la imagen aquí mostrada del niño que parece flotar), se entiende éste como una acción dirigida. *Far too Close*, es pues, un ejemplo en el que la manipulación del artista en el discurso de la imagen se realiza sobre todo por el modo en que teje relaciones entre imágenes aparentemente dispares, en el momento en que las ordena para conformar un libro de autor, de tal modo que la narración que generan estas relaciones es lo que le da forma a la idea del proyecto. Evidentemente, al realizar un foto libro como una auto-publicación, damos por hecho que la autora tenía como intención hacer pública una narración de su vida privada familiar, pero lo que no queda del todo claro es si todas las imágenes, sobre todo los retratos de familia, fueron concebidos originalmente para ser mostrados.



Figura 237. Martina Hoogland Ivanow. De la serie *Far too close*, 2002-2008.

En contraste con la obra de Ivanow, localizamos el trabajo de **Aaron Blum** (n. EE.UU., 1983), en el que el territorio y los grandes paisajes de la sierra Appalachia en West Virginia funcionan como telón de fondo en los retratos que realiza a su familia y amigos. Al mismo tiempo, el paisaje y el territorio funcionan como un elemento de cohesión identitario entre los personajes que retrata y el mismo autor. El proyecto lo titula *Born and Raised* (2007-en proceso), fue iniciado en el año 2007 pero con el paso de los años ha continuado su desarrollo sumando siempre nuevos personajes y otras perspectivas del mismo territorio. A partir de la idea del orgullo por sus orígenes y con el objetivo de eliminar los estereotipos sobre pobreza y retraso que siguieron a un informe nacional sobre la lucha contra la pobreza en 1964,<sup>411</sup> Blum se posiciona como quien desea generar una nueva concepción de su entorno, en el que orgulloso posiciona a los personajes más cercanos a él, que muestran la relación con sus orígenes. Todo su trabajo gira en torno a lo que significa ser un *Appalachian*. Sus retratos se acompañan por las casas sólidas de sus barrios, los grandes paisajes de montañas pero también de zonas industriales o con los interiores cálidos con aire burgués en el que dirige con cuidado la pose de quien muestra orgulloso su hogar.

La relación del autor con las imágenes que presenta, es el resultado de una profunda conexión emocional con el lugar, pues entiende los vastos paisajes de los montes como una parte inherente a su identidad. Como él mismo menciona en el texto que acompaña al proyecto obra, “siempre ha sido consciente de las opiniones que otros tienen de su casa, y su obra de arte es un producto de su exploración, de lo que significa ser Appalachian”.<sup>412</sup>

---

<sup>411</sup> Véase: MATTHEWS, Dylan. “Everything you need to know about the war on poverty”. The Washington Post (8 de enero de 2014). Disponible en: <https://goo.gl/zqXQXx>. Acceso 09-03-16.

<sup>412</sup> BLUM, Aaron. “Bio”. Aaron Blum (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/2DSrtV>. Acceso 09-03-16. Trad. de: “He has always been aware of the views that others hold of his home, and his artwork is a product of his exploration of what it means to be Appalachian”.



#### 4.6 Los espacios de la familia: de la casa a la región

Aunque el mismo autor declara que con las poses de los personajes busca exagerar un poco sus roles, lo hace con el objetivo de construir su propio concepto de hogar. Es decir, la dirección que realiza en las escenas pretende clarificar un rol social o una posición de orgullo, y, aunque puede intervenir en el espacio moviendo alguna parte del mobiliario, intenta mostrar la escena con los elementos propios y naturales del espacio.



Figuras 238 a 241. Aaron Blum. De la serie *Born and Raised*, 2007 - en proceso.

En relación al modo en que este proyecto se expone fuera de su ámbito íntimo, el mismo autor declara el efecto que ha tenido la exhibición de las imágenes en las personas que participan en su proyecto, quienes se han sorprendido y, en cierto sentido, incomodado por el hecho de que las

fotografías estén difundidas en Internet y ello las haga llegar a lugares “que nunca imaginaron”.<sup>413</sup> Es decir, los participantes en el proyecto (siempre familia cercana y amigos), colaboraron voluntariamente y a sabiendas de participar en un proyecto artístico, pero la difusión de las imágenes en múltiples plataformas, y con ello, la evidente exhibición de sus rostros, hogares y espacios de intimidad es una cuestión que no se imaginaron o que no les fue planteada por el artista.

El espacio como territorio de identidad, también es abordado por **Matías Costa** (n. España, 1973), aunque desde una perspectiva muy distinta a los anteriores proyectos. *The Family project* (2012-en proceso) podría funcionar como un álbum de familia, pero el autor ha integrado en él una cantidad de información tan grande y variada que su concepción como tal quedaría limitada. La narración de la historia de su vida familiar es planteada desde la migración que han sufrido sus ancestros como resultado de los distintos conflictos y guerras del siglo pasado. Así, el autor recupera sucesos y los sitúa geográficamente para trazar un mapa en el que van apareciendo los territorios que ha pisado su familia. Es por lo que hemos decidido incluir el trabajo de Costa dentro de este apartado y no en el que hemos nominado como *El álbum de familia, recuperación de la memoria familiar y las nuevas narrativas*, aunque también ahí habría tenido espacio.

En una entrevista realizada con motivo de su exposición,<sup>414</sup> el autor declara que el proyecto fue realizado en un inicio como una búsqueda

---

<sup>413</sup> “Born and Raised. Interview with Aaron Blum”. Lens Culture (s.f.). Disponible en: <https://goo.gl/9BmLmH>. Acceso 09-03-16.

<sup>414</sup> El proyecto fue incluido en la muestra fotográfica *Constel·lacions Familiars*, celebrada en marzo de 2012 en Tarrasa, Cataluña, como parte de un ciclo expositivo comisariado por Alexandra Laudo del colectivo Heroínas de la Cultura. Véase entrevista en: LAUDO, Alejandra. “Matías Costa i Alexandra Laudo - Constel·lacions familiars”. Heroínas de la Cultura (enero de 2013), [video: 00:07:57]. Disponible en: <https://goo.gl/nCewpN>. Acceso 09-03-16.

personal, pero que con el tiempo decidió darle un sentido artístico, para de esta manera tomar distancia emocional y centrarse así en aspectos estéticos y en la estrategia de narración de una historia a través de imágenes fotográficas.



Figuras 242 a 247. Matías Costa. De la serie *The Family Project*, 2007 - en proceso.

La historia familiar se inicia con imágenes referentes a la primera migración de la familia, la cual tuvo que huir de Rusia debido a la persecución de los judíos en el periodo zarista. Le siguen otras migraciones forzadas por la violencia de las guerrillas o las dictaduras en Latinoamérica, o el desplazamiento a Israel cuando fue fundado como Estado. De esta manera, Costa integra su historia familiar, dentro del contexto de la Historia social que van definiendo los grandes acontecimientos.

El proyecto fotográfico lo conforma, entonces, a partir de imágenes y documentos que recupera por medio de una investigación rigurosa, periodística, que realiza sobre su propia familia. De esa manera, recurre al trabajo de archivo, pero también viaja a los lugares por los que pasó su familia



y así recupera fotografías y documentos, que provienen tanto de los distintos álbumes de su familia como de archivos institucionales. A esas imágenes y documentos recuperados desde la memoria, les suma las imágenes que él mismo produce de distintos espacios, paisajes, barrios y viviendas que de alguna manera ayudan a posicionar geográficamente la historia familiar que reconstruye.

La complejidad de la historia familiar que busca narrar Matías Costa, encuentra su mejor soporte, en la publicación que realiza la editorial Lens en el año 2012. En el libro monográfico *The Family Project* el autor utiliza como estrategia de narración la disposición de las imágenes de archivo, alternadas con las que él mismo genera. Así, a una fotografía de un árbol frondoso y a contraluz evidentemente hecha por el autor, le sigue una antigua imagen recuperada del álbum de familia, en el que una imagen desgastada, agrietada y rota, representa a una madre que posa con sus cuatro hijos. En el trabajo de Costa no podemos hablar de escenificación, el término queda completamente fuera de lugar para acercarnos a su obra, pues el tipo de intervención que realiza el autor es más bien sobre el modo en que dispone la lectura de las imágenes. El autor no interviene en las escenas que conforman el libro, sino en su forma de estructurar la historia familiar narrada en imágenes.

Al libro lo acompaña un brevísimo texto, en el que sólo se conoce la posición del artista en el establecimiento del proyecto, pero ningún otro dato ayuda a identificar ni a los personajes, ni los lugares, fechas o momentos. Así que el autor deja abierta la idea al espectador, siendo una de las muchas lecturas del proyecto de Costa, la que deviene en una búsqueda de territorios para lograr el esperado arraigo, la pertenencia a un lugar.<sup>415</sup>

Sobre la intención del autor al mostrar imágenes de la vida familiar podemos señalar dos posiciones: la primera es la referente a las fotografías de

---

<sup>415</sup> Véase: COSTA, Matías. *The family project*. Madrid: Lens, 2012.

familia recuperadas por el autor y que, obviamente, cambiaron su función original de permanecer en el ámbito privado del álbum de familia por trasladarse a una publicación artística y a una serie de exposiciones en galerías; y la segunda en la que el autor con una clara intención artística, realizó las fotografías de paisajes y arquitectura que acompañan a las imágenes de archivo. Desde esta segunda posición, es evidente que había una intención clara del autor por exhibir las segundas imágenes como parte de todo un discurso. Es decir, el caso de Costa, combina las intenciones de uso de la imagen fotográfica en el ámbito privado con las generadas explícitamente para ser consumidas por un público ajeno a la familia.

Por último, como parte de este apartado incluimos el trabajo de **Miquel Llonch** (n. España, 1963), Su proyecto *In the fields of gold* (2005-2011), aborda también el tema de la familia desde la idea del arraigo y pertenencia a un lugar, en específico al paisaje natural que circunda Tarrasa, la ciudad en la que nació y en la que siempre ha vivido.



Figura 248. Miquel Llonch. *Can Boada II*, julio de 2009. De la serie *In the fields of gold*, 2005-2011.

En palabras del autor, sigue la “tendencia del Mediterráneo, de nacer, vivir y morir en el mismo lugar, tratando de mantener unida la tribu de una manera casi inconsciente”.<sup>416</sup> El proyecto surge inicialmente con las fotografías nocturnas de los paisajes de la periferia, siempre vacíos, en los que buscaba capturar la fragilidad de estos espacios ante la amenaza del crecimiento veloz y desproporcionado de la mancha urbana. A partir de esas visitas, empieza a generar una conexión emocional con el lugar, en el que la penumbra apenas deja ver lo que hay delante. Es así como surge la parte emocional del proyecto. El autor declara: “Es como si cada lugar se refugiase en su yo más íntimo, para ser acariciado sólo por la luz suave de la ciudad.

Y es en esa penumbra donde los sentimientos se agudizan y dan paso a un mundo de imaginación y emoción”.<sup>417</sup> Desde esa posición, decide integrar en esos paisajes a su familia más cercana a la que después suma amistades para iniciar así una serie de retratos en los que dispone a los personajes en primer plano, iluminados por la poca luz que llega al lugar, y en un último plano, a lo lejos, la ciudad que siempre está presente, ya sea porque sus luces y formas se



Figure 249. Miquel Llonch. *Dad*, julio de 2007. De la serie *In the fields of gold*, 2005-2011.

#### 4.6 Los espacios de la familia: de la casa a la región



Figure 250. Miquel Llonch. *Marta i Pau*, noviembre de 2008. De la serie *In the fields of gold*, 2005-2011.



Figura 251. Miquel Llonch. *Adrià i Bernat*, septiembre de 2009. De la serie *In the fields of gold*, 2005-2011.

dejan ver o porque la luz de la ciudad dibuja una especie de aura al fondo de la imagen.

A diferencia de otras series fotográficas, a cada imagen le corresponde un título, siempre descriptivo. Titula cada imagen con el nombre del lugar y en el caso de los retratos, sólo incluye el nombre de los personajes a los que hace

referencia, usando siempre sus nombre propios, a excepción de las imágenes que titula *Dad y Mom*. Es la única referencia directa que hace de los miembros de su familia y de, como él la llama, su *tribu*. Llonch declara: “Con este trabajo mi intención es mostrar una visión íntima y poética de mi tribu y el lugar que le corresponde”.<sup>418</sup> Llonch realiza retratos en los que el paisaje no se muestra como un monumento para admirar y sentirse orgulloso (como en el caso de la obra de Aaron Blum mencionada antes), sino que utiliza el misterio, la oscuridad y el silencio del espacio como una oportunidad para trasladar el concepto de intimidad a un espacio inicialmente entendido de todos y de ninguno. El autor interviene de manera muy discreta en la escena, es decir, los paisajes y los retratos con la ciudad de fondo tienen siempre un tratamiento en el que no se aprecia un efecto de artificialidad: sólo usa la luz que existe en el lugar de la toma y no hay objetos que no sean parte de la naturaleza. Su intervención sólo se aprecia en la pose de los personajes, que evidentemente son dirigidos, que pueden mirar a la cámara o dirigir su mirada hacia otro punto. Las actitudes no son naturales, se intuyen controladas, los personajes participan pero no con un gesto espontáneo.

Por el modo en que se ha generado este proyecto, se entiende que ha sido creado ex profeso para ser expuesto. Su difusión ha sido sobre todo por la distribución del libro que se publicó y también a partir de la exposición realizada en *La new gallery* de Madrid en el año 2011, con la consecuente divulgación en web tanto del libro como de la exposición.

El trabajo de los cinco artistas revisados en este apartado contribuye a comprender el modo en que el espacio íntimo y la idea de identidad, y pertenencia a la familia y a un grupo social, también se cimientan en el espacio ajeno a la vivienda familiar. Como revisamos, las motivaciones para

---

<sup>418</sup> Ídem.

desarrollar esta idea no se originan sólo desde una posición de orgullo, como el caso de Aaron Blum, sino también, como lo realiza Dante Busquets, desde el rechazo que con el tiempo se convierte en una necesidad por revisar y valorar un pasado etiquetado por el lugar en que creció. También la extrañeza en el caso de Martina Hoogland Ivanow, que no trata de arraigo o identidad relacionada con un lugar, sino con el modo en que un lugar remoto condiciona y empuja a ver con distancia sus relaciones familiares, como si el paisaje exterior, inmenso y desconocido, afectara el espacio de lo íntimo, de lo interior. Por otra parte Miquel Llonch interpreta el paisaje de la periferia de la ciudad como el lugar que aglutina a su tribu, a la que dirige hasta el lugar para fotografiarla con la luz de la noche que arroja la ciudad que se alcanza a ver en lo lejano. Y finalmente, en un sentido más extremo, en la obra de Matías Costa, el territorio se inventa, se recupera y se reconstruye a partir de los recuerdos de la familia que el autor ha recogido por partes entre álbumes fotográficos y archivos oficiales, para así localizar esos paisajes, calles y territorios en los que se permite asentar una familia aparentemente destinada al desarraigo.

#### Otras referencias

- **Claudia López Ortega** (México, 1979). *El Paraíso*, 2015 - en proceso. El Paraíso es una pequeña playa localizada en el pacífico mexicano. Por motivos de salud, la fotógrafa pasa largas temporadas en ese lugar acompañada de su hermana menor. Fotografiar el paisaje, así como la relación que se construye entre ambas gracias a la convivencia en ese lugar casi abandonado, ha servido a la autora como una forma de trasladar los temores que la acechan por su enfermedad, hacia una propuesta creativa en la que vincula el espacio con los sentimientos hacia su hermana menor.



Figura 252. Claudia López Ortega. De la serie *El paraíso*, 2015 - en proceso.





# Conclusiones

En esta investigación nos hemos centrado en la identificación de los distintos discursos que sobre la familia son expuestos en el ámbito artístico fotográfico contemporáneo, desde el punto de vista personal de diversos fotógrafos y creadores visuales. En nuestras hipótesis de partida, plantéabamos en primer lugar que dentro de la esfera del arte es posible construir otros discursos que se alejan de la tradicional representación en el álbum de familia. En segundo término, señalamos que la fotografía como medio, facilita, estimula y promueve un posicionamiento crítico por parte del artista en la definición de la familia contemporánea. Y, por último que los distintos modos de exhibir la vida familiar de un artista a partir de la fotografía, están relacionados con la expansión de los límites de la privacidad que la sociedad contemporánea promueve. Tras las definiciones del *corpus* conceptual, de recuperar la historia de este tipo de producción fotográfica más intimista y del análisis de una selección de imágenes expuestos a lo largo de los cuatro capítulos que conforman esta investigación, se desprenden las conclusiones que a continuación se desarrollan.

Hemos partido de la constatación de que la obra fotográfica de Nan Goldin, publicada en Estados Unidos en el año 1986, dio origen a una nueva forma de exhibir la vida privada y familiar del artista. Desde esa posición, desarrollamos una revisión de los conceptos fundamentales que se utilizaron a lo largo de la investigación: lo privado y lo público en relación a lo familiar. A partir del estudio de las definiciones, aportamos la diferenciación entre dos conceptos que se suelen utilizar indistintamente pero que tienen significados diversos: privacidad e intimidad. La privacidad es entendida como lo

perteneciente a las relaciones personales, el espacio o las actividades que conforman la vida privada, mientras que el término intimidad hace referencia a temas más profundos que tienen que ver con emociones y con lo más recóndito del pensamiento individual, por ejemplo, lo relacionado con la identidad sexual, las emociones o las creencias religiosas. También realizamos una revisión de los conceptos de familia en la que destacamos la presencia de definiciones más amplias que el modelo tradicional establecido en la sociedad occidental contemporánea, como la familia elegida o la conformada por parejas del mismo sexo. A ello se sumó el concepto de “narrativas de vida familiar” para referirnos a la obra que hace referencia a la vida del autor. De esa manera se evitó el uso del término “autobiográfico” que, como revisamos, en muchas ocasiones resulta una expresión que dificulta o desvía el significado de determinados proyectos artísticos. Su fácil relación la idea de verdad así como su vínculo con la narración de hechos pasados o reales hacen inapropiado su uso cuando los discursos no se relacionan necesariamente con la verdad ni con el pasado del artista.

Una vez establecidos los conceptos de partida, aportamos una breve revisión sobre la presencia de la familia en la esfera del arte y, en particular, en la fotografía. De ese modo fue posible identificar que la fotografía familiar se manifestó, desde los orígenes del mismo medio, principalmente como una práctica del aficionado, que encontró en la construcción del álbum fotográfico un modo de constituir la memoria del grupo familiar. Asimismo comprobamos que, durante la mayor parte del siglo XX y dentro de la esfera del arte, la presencia de la familia tuvo una mayor representación en la fotografía documental y en los fotorreportajes, es decir, en las imágenes en las que el fotógrafo se encuentra posicionado desde lo externo y no desde su vida personal. A partir de los años ochenta del siglo veinte, la vuelta hacia el interior del artista, desde el aspecto emocional, se manifestó también en la

producción fotográfica relacionada con la familia, dando lugar a la generación de discursos visuales que indagaban no sólo en las formas tradicionales del retrato familiar, sino también en los pormenores de la vida familiar del artista. En las fotografías se empezaron a reflejar aspectos tan diversos como la vida cotidiana, el paso del tiempo y las relaciones e interrelaciones emocionales entre los miembros de la familia. Pero también se vislumbraron las disfunciones familiares, las tensiones, la representación de roles tradicionales, así como otros posicionamientos críticos hacia los modelos tradicionales de familia y del concepto de maternidad, entre tantas otras posturas morales, emocionales y sentimentales.

Por lo tanto, en esta Tesis hemos tratado de identificar cuáles han sido los discursos que se han generado en torno a esas otras representaciones de lo familiar a través de la obra de diversos artistas que, desde el punto de inflexión señalado por Nan Goldin, han continuado hasta nuestros días. Con este fin, se ha desarrollado una propuesta de categorización que ha consistido en una intensa búsqueda de autores en el contexto euroamericano contemporáneo. En dicha propuesta, conformada por seis temáticas a su vez subdivididas en varias categorías, fueron considerados los proyectos fotográficos relacionados con la familia del artista, para así poder centrarnos en las distintas motivaciones que promueven el traslado de lo privado a lo público que mencionamos antes.

En este punto, es fundamental aclarar que las seis categorías propuestas en esta investigación, así como los subapartados que las componen, han sido planteadas como una estructura que permitió reconocer los distintos discursos sobre la familia presentes en la fotografía contemporánea, y que por lo tanto el modelo propuesto de investigación debe entenderse como una fórmula flexible. En el momento de elegir la presencia de un proyecto fotográfico en una categoría u otra, hemos seleccionado aquella que funcionaba mejor para ejemplificar el grupo propuesto. Dicho esto, se asume que es posible que un mismo proyecto

pudiera tener espacio en otra categoría, finalmente reconocemos que es ese el riesgo de cualquier proceso de clasificación.

A partir de la obra analizada de cuarenta y cuatro autores, además de otros sesenta y siete autores que se han señalado como otras referencias dentro los subapartados, se lograron identificar —desde la perspectiva del traslado en el uso de las imágenes producidas en el ámbito privado y expuestas en el público— tres posiciones distintas de creación de las imágenes de familia.

La primera y la que predomina en los proyectos localizados, es que, a diferencia de lo que al inicio de la investigación se suponía, la mayor parte de los proyectos fotográficos fueron originalmente concebidos para ser expuestos. Es decir, el autor generó las imágenes expresamente como parte de un proyecto artístico para ser exhibido en un ámbito público-artístico, de tal modo que ha controlado desde un inicio los contenidos de las imágenes, su uso y su exhibición en distintas plataformas de difusión, llámense museos o galerías. Además, cada vez con más frecuencia, ha sumado la auto-gestión en la publicación de obra por medio de distintas plataformas digitales, como una página web personal o las redes sociales, por mencionar dos prácticas recientes. Tal es el caso de Pedro Meyer, Larry Sultan, Ana Casas o Mariela Sancari, entre tantos otros.

La segunda posición, y también la más compleja, es en la que el artista retoma imágenes de la memoria familiar y las re-contextualiza, interviene o utiliza como modelo para generar nuevas lecturas y otros tipos de narrativas. En este segundo modo de traslado, localizamos proyectos en los que el artista suma nuevas imágenes a aquellas que conforman la memoria familiar, como en la obra de Matías Costa. También encontramos obra en la que las fotografías recicladas de un álbum familiar antiguo —que fueron realizadas por otro miembro de la familia o hechas en estudios fotográficos—, fueron

intervenidas o bien clasificadas, manipuladas en técnica y tamaño y también extraídas completamente de su formato y contexto original, como en los casos de Iñaki Bonillas y de Annu P. Matthew. Este tipo de acciones nos llevan a señalar que la práctica de archivo, tan presente en la producción artística contemporánea, encuentra un interesante nicho de creación dentro de las imágenes que conforman la memoria familiar. Sin embargo, lo más relevante es señalar que en este tipo de proyectos se produce una violenta transición del significado de una imagen íntima familiar —que fue tomada en un momento, con una intención específica y sobre todo desde la práctica del aficionado— al modificar su uso social primigenio y transformarse en materia prima para un proyecto artístico que va mas allá de los linderos del estrecho círculo de la memoria familiar.

La tercera práctica que hemos localizado es en la que el autor realiza fotografías como una forma de registro de su vida familiar sin la intención original de ser exhibidas y, con el tiempo, las retoma para articular un discurso artístico que decide hacer público. Este es el caso de Ana Álvarez Errecalde, Zackary Drucker y Rhys Ernst. En este tipo de imágenes, a diferencia de las del caso anterior, las fotografías son siempre de autoría propia, y el proyecto artístico surge a partir de una revisión y revaloración que el mismo autor realiza sobre su obra o también como consecuencia al descubrir una reiteración temática con potencialidad para articular un proyecto fotográfico. En este tercer caso, también existe un traslado en la función original de la imagen fotográfica pero que ha sido mejor controlada, ya que es el autor quien decide los nuevos caminos que tomarán sus propias imágenes.

Por otra parte, en relación al efecto de la exhibición de la vida privada en el ámbito público, hemos constatado las problemáticas morales (del artista y de terceros) que se derivan de la exhibición de ciertas imágenes relacionadas con lo íntimo-familiar. Esto ocurre sobre todo en las fotografías en las que

aparecen menores de edad, cuyos contenidos pueden desvirtuarse hacia la sexualización del niño, como en las fotografías que Sally Mann hizo a sus hijos y en menor medida en la obra que Christopher Anderson realizó también sobre su hijo. Pero también ocurre en los proyectos que presentan un suceso relacionado con la enfermedad de un miembro de la familia, con la descripción de un hecho trágico o conflictivo o con aspectos relacionados con la sexualidad. Como consecuencia de la exhibición de este tipo de temáticas, ubicamos una situación de conflicto moral relacionado con la idea de aprovechar la cercanía y confianza con el miembro de la familia, para, de alguna manera, explotar su dolor, su enfermedad o su imagen en beneficio de la creación de una obra artística que favorece al autor. Tal situación la revisamos en la obra de Alejandro Kirchuk, Larry Sultan, Richard Billingham y Sally Mann.

Otro aspecto importante que se deriva del modelo de análisis propuesto es la identificación de los personajes de la familia a los que se dedican los proyectos fotográficos. En la revisión total de los artistas localizados, encontramos que los hijos de los autores, sobre todo niños, son los que más aparecen en los proyectos, quizá porque en la cotidianidad familiar son los personajes más cercanos al autor. En contraste, la suegra como personaje central de la serie, fue el único personaje que no localizamos con puntualidad en ninguno de los proyectos. También descubrimos que el autor aparece como un personaje más de la familia en casi la mitad de los proyectos, siendo este dato interesante, pues refleja la necesidad del fotógrafo de formar parte de la narrativa que sobre el tema ha construido.

En cuanto a los modelos de familia, corroboramos que la familia nuclear es la más representada, es decir, la conformada por esposa, esposo e hijos. A este grupo le sigue la familia extendida y por último la familia elegida. Esto sin duda refleja que el modelo tradicional de familia es el que predomina en las



representaciones fotográficas contemporáneas, aunque también cabe señalar que hemos confirmado un incremento en la representación de la familia elegida en los últimos años.

También estudiamos lo relacionado con la manipulación del artista en la escena, es decir, su intervención sobre el espacio a través de escenarios ficticios, la dirección de los personajes en la imagen, la utilización de iluminación artificial o de otros elementos que convirtieran la imagen fotográfica en una escenificación. Hemos constatado que en la menor parte de los proyectos, esto es, casi un tercio de la obra total, existe muy poca manipulación del artista en la escena. Es decir, en la mayor parte de la obra estudiada, el autor realiza una intervención evidente en la escena, que queda manifiesta en una producción fotográfica más cercana a lo teatral, al simulacro o a un reflejo del retrato tradicional de familia en el que la pose dirigida y planeada sigue siendo un elemento que define este género fotográfico.

Si bien, al inicio de esta investigación señalamos que la selección de autores y su agrupación en los distintos apartados en ningún momento tendría como intención generar un contraste entre nacionalidades, prácticas culturales, étnicas o raciales, sí deseamos señalar en estas conclusiones dos aspectos que llamaron nuestra atención al tener toda la obra localizada y clasificada. Sin afán de generalizar y comprendiendo que la muestra tomada tendrá siempre limitaciones, podemos señalar que en la mayor parte de los proyectos generados en Latinoamérica, fue difícil localizar producción fotográfica que abordara el tema de la familia desde la disfunción, la fricción entre sus miembros o la crítica a los modelos tradicionales de familia, existiendo una mayor tendencia a su representación desde los afectos entendidos como positivos. En contraste, encontramos un posicionamiento más crítico desde la producción europea y norteamericana, en donde localizamos proyectos en los que por medio de distintas estrategias (como el humor, la sátira, o la

documentación directa) se confrontan los modelos tradicionales de familia, sus fracasos, sus disfunciones, así como los roles pre-establecidos en el caso de las mujeres comprendidas como madres o como esposas. En el tema de la sexualidad también encontramos el mismo fenómeno al localizar una mayor presencia de artistas norteamericanos y europeos. Lo anterior nos lleva a concluir que los distintos modos de exhibir la vida familiar del artista en la fotografía, son establecidos por los límites morales que el propio autor define, pero que a su vez, se encuentra condicionado por los límites de la privacidad que la sociedad contemporánea promueve según los valores específicos de las distintas geografías.

Por otra parte, en relación a la cuestión de género, descubrimos que la presencia de la mujer como creadora sobrepasa a la presencia masculina, teniendo la primera una participación de poco más de la mitad del total de la obra estudiada. Este resultado, si bien no puede ser considerado como una verdad absoluta dado el tamaño de la muestra, en esta investigación sí pone de manifiesto que en el ámbito específico de la creación fotográfica dedicada a las narrativas familiares personales la mujer ha resultado tener una mayor participación o, por lo menos, más equitativa.

En relación al espacio privado representado, la vivienda familiar es sin duda el escenario más utilizado en los proyectos analizados. De los distintos espacios que aparecen en las imágenes, como dormitorios, salón, cocina, corredores, baños o patios, ha sido el salón —que sabemos, es el espacio más público dentro de la vivienda— seguido de los dormitorios, los espacios íntimos más representados. Pero también localizamos una importante producción fotográfica realizada en espacios exteriores ajenos a la vivienda familiar, como zonas urbanas, paisajes abiertos, azoteas de edificios, hospitales, cementerios y un teatro, lo que nos permite concluir que los

espacios públicos y naturales conforman también un importante espacio en el que se manifiesta la vida familiar.

Por último y con el objetivo de plantear una posición personal después de la investigación realizada, consideramos que, si bien se ha comprobado que el ámbito del arte funciona como un espacio en el que es posible exponer cuestionamientos sobre los modelos tradicionales de familia, así como otras narrativas que evidencian su crisis o su disfunción, con base en los materiales estudiados consideramos que aún sigue siendo escasa la producción artística de este tipo. Por ello concluimos que esto es el reflejo de las limitaciones morales y éticas de los artistas, así como del público potencial que consumirá las imágenes. Es decir, sabemos que en la exhibición de lo íntimo siempre habrá un componente polémico. Pero dicha exhibición será aún más problemática si en ella se tocan fibras tan delicadas como la noción de familia, que encuentra un tratamiento de respeto distinto según el mayor o menor peso que como institución posea en determinadas sociedades y geografías.

También consideramos que el mayor problema que se presenta en la publicación de fotografías en las que aparecen los hijos de los autores no radica tanto en el contenido o la intención de la fotografía, sino en su posible descontextualización y por lo tanto el mal uso que éstas pudieran sufrir. Al respecto y también en relación a otros proyectos relacionados con la sexualidad o con situaciones de crisis, nos ha parecido de singular relevancia el sentimiento de arrepentimiento expresado por algunos autores en relación a la publicación de dichas imágenes. En este sentido, opinamos que el hecho de que el autor autorice y promueva la exhibición de su obra en recintos artísticos oficiales —llámese museo o galería—, o bien, en plataformas digitales —cada vez más utilizadas como medio de publicación por los propios artistas—, no lo exime de una responsabilidad directa sobre las posibles consecuencias morales que la exhibición de lo privado pueda acarrear al miembro de la familia que ha

sido expuesto. Después de todo lo anterior, entendemos que en cualquier proyecto fotográfico que exponga un tema delicado sobre la familia, habrá siempre determinados riesgos que el autor deberá asumir.

En síntesis, es necesario señalar que la investigación aquí presentada ofrece un rastreo de la producción fotográfica contemporánea relacionada con la representación de la familia del autor a partir de un amplio *corpus* que, entendemos, puede y debe continuar creciendo. Sin duda alguna, cada una de las categorizaciones propuestas abre nuevos caminos para futuras investigaciones. Sin embargo es especialmente enriquecedor profundizar en la producción fotográfica que cuestiona los modelos tradicionales de familia, para reflejar así el panorama más diverso e inclusivo que se está desarrollando cada vez con mayor vigor en el momento histórico en el que nos encontramos. Y para ello, la fotografía es una herramienta útil y creativa, que permite profundizar en torno a estos temas que en el día a día se actualizan, mutan y transforman de manera inconmesurable.

# Bibliografía

- AA. VV. *Fotografía americana del siglo XX*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1991.
- AA. VV. *Imagens da Família. Arte Portuguesa 1801-1992*. Lisboa: Museu de José Malhoa, 1974.
- AA. VV. *La famiglia nell'arte. Storia e immagini nell'Italia del XX secolo*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2002.
- AA. VV. *Territorios singulares. Fotografía contemporánea mexicana*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural; Consejería de Educación y Cultura; Comunidad de Madrid; Centro de la Imagen, 1997.
- AA. VV. *Visionaris '10. Closer. Poètiques a la fotografia dels volants*. Palma: Ajuntament de Palma, 2010.
- ADDISON, Heather; GOODWIN-KELLY, Mary Kate y ROTH, Elaine (eds.). *Motherhood Misconceived: representing the Maternal in US Films*. New York: State University of New York Press, 2009.
- ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. London: Routledge, 1984.
- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- ALTMAN, Irwin. *The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, Crowding*. Monterrey, California: Brooks/Cole Publishing Co., 1975.
- ALVAREZ, Daniel S. *Publicación experimental standard / Pes3 / Daniel S. Álvarez / Oku he*. Barcelona: Standard Books, 2012.

- ANDERSON, Christopher. *Son*. Heidelberg: Kehrler Verlag, 2013.
- ANDERSON, Michael. *Aproximaciones a la historia de la familia occidental: (1500-1914)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1988.
- ANGULO DANERI, Toño, NÉSPOLO, Matías y MEGÍAS, Jorge (eds.). *BCN crea: 300 artistas, 30 centros de creación. 300 artistes, 30 centres de creació. 300 artists, 30 creation centres*. Madrid: La Fábrica, 2011.
- ARAKI, Nobuyoshi. *Sentimental journey*. Tokyo: Privately Printed, 1971.
- ARBAÍZAR, Philippe y PICAUDÉ, Valérie (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- ARIÈS, Philippe y DUBY, George (dirs.). *Historia de la Vida Privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. Vol. 3. Madrid: Taurus, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Tomo 4. Madrid: Taurus, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la vida privada. De la primera guerra mundial hasta nuestros días*. Tomo 5. Madrid: Taurus, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Vol. 8. Madrid: Taurus, 1987.
- ARREGUI, Jorge Vicente y CHOZA, Jacinto. *Filosofía del hombre: una antropología de la intimidad*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991.
- ASHLEY, Kathleen; GILMORE, Leigh y PETERS, Gerald (eds.). *Autobiography & Postmodernism*. Boston: University of Massachusetts Press, 1994.
- ATHANASIOU, Athena et. ál. "Towards a New Epistemology: The 'Affective Turn'", en *Historein*, vol. 8, 2008, pp. 5-16.

- BALLESTER BUIGUES, Irene. *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Somonte; Cenero; Guijón; Asturias: Trea, 2012.
- BARBAGLI, Marzio y KERTZER, David (comps.) *Historia de la familia europea*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BARNEY, Tina y GRUNDBERG, Andy. *Tina Barney Photographs: Theatre of Manners*. New York: Scalo, 1997.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BASSIN, Donna; HONEY, Margaret y MAHLER KAPLAN, Meryle (eds.). *Representations of Motherhood*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp, 2008.
- BÉJAR, Helena. *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2010.
- BETTERTON, Rosemary. *An intimate distance: women, artists, and the body*. London; New York: Routledge, 2005.
- BILLINGHAM, Richard. *Ray's a Laugh*. New York: Scalo, 1996.
- BLACKMON, Julie. *Domestic Vacations*. Santa Fe: Radius Books, 2008.

- BOK, Sissela. *Secrets. On the Ethics of Concealment and Revelation*. New York: Vintage Books, 1989.
- BORIS, Eileen. *Home to work: Motherhood and the Politics of Industrial Homework in the United States*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- BORZELLO, Frances. *En casa: el interior doméstico en el arte*. Madrid: Electa, 2006.
- BOURDIEU, Pierre (ed.). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*. New York: Cornell University Press, 2004.
- BRIGHT, Susan (ed.). *Home Truths: Photography and Motherhood*. London: Art Books, 2013.
- BRIGHT, Susan. *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson, 2010.
- BRYSON, Bill. *At home: a short history of private life*. London: Doubleday, 2010.
- BURGUIÈRE, André; KLAPISCH-ZUBER, Christiane et ál. (dirs.). *Historia de la familia. Mundos lejanos, mundos antiguos*. Tomo 1 y tomo 2. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- BUSTARRET, Claire. “L'album photographique avant l'ère photo-mécanique: une aventure éditoriale”, en DEBAT, Michelle (dir.). *La photographie et le livre*. Paris: Trans Photographic Press, 2003, pp. 52-65.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Paidós: Barcelona, 2007.



- CAMPO, Salustiano del y NAVARRO, Manuel. *Análisis sociológico de la familia española*. Barcelona: Ariel, 1985.
- CARP, Sarah. “Sarah Carp. Donneuse apparentée”, en *Next*, nº 36, 2012, pp. 102-105.
- \_\_\_\_\_. *Donneuse apparentée*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2014.
- CASAS BRODA, Ana. *Kinderwunsch*. La Fábrica, 2014.
- CASEY, James. *Historia de la familia*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1990.
- CASTELLOTE, Alejandro. *Mapas Abiertos. Fotografía latinoamericana*. Barcelona: Lunwerk, 2003.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.). *De la intimidad*. Barcelona: Crítica, 1989.
- CHALFEN, Richard. *Snapshots Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- CHAPLIN, Elizabeth. *Sociology and visual representation*. London; New York: Routledge, 1994.
- CHERNICK, Myrel y KLEIN, Jennie. *The M Word: Real Mothers in Contemporary Art*. Ontario: Demeter Press, 2011.
- CIGOLI, Vittorio. *El árbol de la descendencia. Clínica de los cuerpos familiares*. Barcelona: Herder Editorial, 2012.
- COLEMAN, Marilyn y GANONG, Lawrence (eds.). *The Social History of the American Family*. Paris: Sage, 2014.
- COSTA, Matías. *The family project*. Madrid: Lens, 2012.
- COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London; New York: Thames & Hudson, 2009.
- COUANET, Catherine. *Sexualités et photographie*. Paris: L’Harmatann, 2011.

- DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- DÍAZ ROJO, José Antonio. “Privacidad: ¿neologismo o barbarismo?”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, nº 21, 2002. <https://goo.gl/dLBIPi>. Acceso 12-05-16.
- DIEGO OTERO, Estrella de. *No soy yo: autobiografía, «performance» y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela, 2011.
- DÍEZ, José Luis et ál. *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015.
- DOUGLAS, Susan y MICHAELS, Meredith. *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How it has Undermined all Women*. New York: Free Press, 2004.
- DRUCKER, Zackary y ERNST, Rhys. *Relationship*. Munich; London; New York: Prestel Verlag, 2016.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.
- ECCLES, John y POPPER, Karl. *El yo y su cerebro*. Barcelona: Ed. Labor Universitaria, 1982.
- FALOMIR, Miguel (ed.). *El retrato del Renacimiento*, Madrid: Museo Nacional del Prado; Ediciones El Viso, 2008.
- FERRARI, Gian (ed.). *Strange days: British contemporary photography*. Milano: Charta, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001.

- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- FORD, Colin. *Julia Margaret Cameron. A Critical Biography*. London: National Portrait Gallery Publications, 2003.
- FORSTER, Robert y RANUM, Orest (eds.). *Family and Society: Selections from the Annales*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 2001.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- FRIEDLANDER, Jennifer. *Feminine Look. Sexuation, Spectatorship, Subversion*. Albany: State University of New York Press, 2008.
- FROMM, Erich. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. México: Paidós, 2010.
- FROSH, Stephen. *Feelings*. London: Routledge, 2011.
- GARCÍA FELGUERA, M.<sup>a</sup> de los Santos. "Expansión y profesionalización" y "Arte y fotografía (I)", en SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.
- GAVAGHAN, Kerry Lynn. *The Family Picture: A Study of Identity Construction in Seventeenth Century Dutch Portraits*. Oxford: University of Oxford, 2013.
- GIAMBRUNI, Helen. "Domestic scenes", en GIAMBRUNI, Helen; IVES, Colta y NEWMAN, Sasha M. (eds.). *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

- GIDDENS, Anthony. *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 2006.
- GILI, Marta. “¿Qué se entiende hoy por familia?”, en *Exit*, nº 20, 2005, pp. 112-124.
- GILMORE, Leigh. “The Mark of Autobiography: Postmodernism, Autobiography, and Genre”, en ASHLEY, Kathleen; GILMORE, Leigh y PETERS, Gerald (eds.). *Autobiography & Postmodernism*. Boston: University of Massachusetts Press, 1994, pp. 3-18.
- GODOY, Jack. *La evolución de la familia y del matrimonio en Europa*. Valencia: Universitat de València, 2009.
- GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 1996.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar. *Familia y orden colonial*. México: El Colegio de México, 1998.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. “Los límites del retrato”, en FALOMIR, Miguel. (ed.). *El retrato del Renacimiento*, Madrid: Museo Nacional del Prado; Ediciones El Viso, 2008.
- GOWIN, Emmet. *Emmet Gowin*. Madrid: Fundación Mapfre; TF Editores, 2013.
- GROSENICK, Uta (ed.). *Women artists: mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002.
- GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Vol. 1. Barcelona: Labor, 1994.

- HEMMINGS, Clare. "Invoking Affect. Cultural theory and the ontological turn", en *Cultural Studies*, vol. 19, n° 5, september, 2005, pp. 548-567.
- HERNÁNDEZ LARA, Karla Azucena. *El cuerpo, la vida, la fotografía*. Ciudad de México: Centro de la Imagen; Conaculta; Cenart, 2013.
- HIGONNET, Anne. *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. London: Thames and Hudson, 1998.
- HIRSCH, Julia. *Family Photography. Context, Meaning and Effect*. New York: Oxford University Press, 1981.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- HOLLAND, Patricia y SPENCE, Jo. *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. London: Virago, 1991.
- HOLLAND, Patricia. "Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography", en WELLS, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. Great Britain: Routledge, 2000, pp. 133-188.
- HOOGLAND IVANOW, Martina. *Far Too Close*. Göttingen: Steidl, 2011.
- HORTON, Richard W. "Historical Photo Albums and Their Structures", en *Conservation of Scrapbooks and Albums*. Actas del Book and Paper Group/Photographic Materials Group, sesión del 27 AIC Annual Meeting, 11 de junio, 1999. St. Louis, Missouri, Washington: American Institute for Conservation , 1999, pp. 15-17.
- HUGHES, Diane Owen. "Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy", en *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 17, n° 1, 1986, pp. 7-38.
- ISHERWOOD, Sue. *The Family Album*. London: Broadcasting Support Services, 1988.

- JIGARJIAN, Michi y MESTRICH, Qiana (eds.). *How We Do Both: Art and Motherhood*. New York: Secretary Press, 2012.
- JIMÉNEZ, José (ed.). *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Museo Extremeño; Iberoamericano de Arte Contemporáneo; Turner, 2011.
- KOSSOY, Boris. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra, 2014.
- KROLL, Eric. *Digital Diaries. Natasha Merrith*. Köln: Taschen, 2000.
- KUHN, Annette. “Otra mirada a *Family Secrets*”, en VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación Provincial del Huesca; La Oficina, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso, 1995.
- LAGUILLO, Camino. *La casa*. Barcelona: The Private Space Books, 2011.
- LASZLO, Fröydi. “Essays on Society and Memory. Theory and history of the family photograph”, en *Förlaget 284*. <https://goo.gl/mx9QNO>. Acceso 12-02-16.
- LAURETIS, Teresa de. “La tecnología del género”, en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. «Cuadernos inacabados», nº 35. Madrid: Horas y horas, 2000.
- LE PLAY, Frédérique, *L'organisation de la famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps*. Paris: Tequi, 1895.
- LEDARE, Leigh. *Pretend You're Actually Alive*. Massachusetts: PPP Editions, 2008.

- LEDO ANDIÓN, Margarita. *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra, 1998.
- LEHMANN, Ulrike. “Nan Goldin”, en GROSENICK, Uta (ed.). *Women artists: mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Taschen, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota, 1989.
- LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André (eds.). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós, 1998.
- LINKMAN, Audrey y WARHURST, Caroline. *Family Albums*. Manchester: Manchester Polytecnic, 1982.
- LISS, Andrea. *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009.
- LLONCH, Miquel. *In the Fields of gold*. Madrid: Veinticuatro Editions, 2012.
- LÓPEZ IBOR, Juan José. *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- LOWIE, Robert Henry. *The History of Ethnological Theory*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1937.
- LUHMANN, Niklas. *El amor como pasión: la codificación de la intimidad*. Barcelona: Península, 2008.
- MANN, Sally. *Immediate Family*. United Kingdom: Phaidon, 1992.
- MARDER, Elissa. *The Mother in the Age of Mechanical Reproduction: Psychoanalysis, Photography and Deconstruction*. New York: Fordham University Press, 2012.

- MASSUMI, Brian. "The Autonomy of Affect", en PATTON, Paul (ed.). *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1996, pp. 217-239.
- MATTHEWS, Sandra y WEXLER, Laura. *Pregnant Pictures*. London and New York: Routledge, 2000.
- MEIL LANDWERLIN, G. "La sociología de la familia en España 1978/1998", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 83, 1998, pp. 179-215.
- MENA MARQUÉS, Manuela. *La familia del pintor en el retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo del Prado, 2004.
- METTNER, Martina. *In their Mother's Eyes: Women Photographers and Their Children*. Zurich and New York: Edition Stemmler, 2001.
- México a través de la fotografía 1839-2010*. México: Museo Nacional de Arte; Fundación MAPFRE; AECID, 2009.
- MITTERAUER, Michael y SIEDER, Reinhard. *The European Family: Patriarchy and Partnership from the Middle Ages to the Present*. Oxford: Blackwell, 1982.
- MIZROEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MOLINA TONDOPÓ, Roberto y CASAS, Ana (ed.). *La casita de turrón*. Madrid: La Fábrica, 2015.
- MOLINA TONDOPÓ, Roberto. "El puzle de la memoria", en *Ojo de Pez*, no. 33, 2013, pp. 52-59.
- MONROY NASR, Rebeca. "Nuevos retos para los fotohistoriadores: de la fotografía analógica a la digital", en *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 78, enero-junio, 2015, pp. 15-44.



- MORCATE, Montse y PARDO, Rebeca. "Grief, Illness and Death in Contemporary Photography", en THOMAS, Helen (ed.). *Malady and Mortality: Illness, Disease and Death in Literary and Visual Culture*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- MOSCOVITCH, Keren. *Me Into You*. Berkeley: Edition One Books, 2012.
- MOSQUERA, Gerardo (ed.). *Interfaces: Portraiture and Communication*. Madrid: La Fábrica, 2011.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- O'NEILL, Mary. "Ephemeral Art: The Art of Being Lost", en SMITH, Mick et ál (eds.) *Emotion, Place and Culture*. Great Britain: Ashgate, 2009, pp. 149-162.
- O'PHELAN GODOY, Scarlett et ál (eds.). *Mujeres, familia y sociedad en la historia de América Latina, siglos XVIII - XXI*. Lima: CENDOC-Mujer, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.
- O'SULLIVAN, Simon. "The aesthetics of affect: thinking art beyond representation", en *Angelaki, journal of the theoretical humanities*, vol. 6, no. 3, 2001, pp. 125-135.
- OKSMAN, Tahneer. "Mourning the Family Album", en *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 24, n° 2. University of North Carolina, 2009, pp. 235-248. <https://goo.gl/U9Biyz>. Acceso 05-05-2017.
- PANOFSKY, Erwin. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998.
- PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- PATTON, Paul (ed.). *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford: Blackwell, 1996.

- PERROT, Michelle. "Formas de habitación", en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (eds.). *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus, vol. 8, 1987, pp. 9-12.
- \_\_\_\_\_. *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela, 2011.
- PIERONI, Augusto. *Leggere la fotografia. Osservazione e analisi delle immagini fotografiche*. Roma: EdUP, 2012.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. *Structure and Function in Primitive Society*. London: Cohen & West, 1952.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010.
- RANUM, Orest. "Los refugios de la intimidad", en ARIÈS, Philippe y DUBY, George (dirs.). *Historia de la Vida Privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. Vol. 3. Madrid: Taurus, 2001.
- RETFORD, Kate. *The Art of Domestic Life: Family Portraiture in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- ROIGÉ, Javier y SALA, Teresa M. (dirs.). *Album. Imatges de la família en l'art*. Barcelona: Museu d'Art de Girona, 2004.
- ROUILLÉ, André. *La Photographie*. Paris, Gallimard, 2005.
- RUBIO, Oliva María y KOETZLE, Hans-Michael. *Momentos estelares: la fotografía en el siglo XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.
- RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia de una idea*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 1989.
- SÁENZ, Jorge. *Todos los pájaros crecen*. Buenos Aires: La Luminosa, 2013.

- SAMPSELL-WILLMAN, Kate. *Lewis Hine as Social Critic*. United States of America: University Press of Mississippi, 2009.
- SANCARI, Mariela. *Moisés*. Madrid: La Fábrica, 2015.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Olga. “Las familias cambian, la importancia de sus funciones permanece”. En Universidad de Cantabria (s.f.). <https://goo.gl/M7cOE4>. Acceso 12-01-17.
- SÁNCHEZ MORALES, María Rosario. *Las familias del futuro*. Madrid: Editorial Sistema, 2000.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Ediciones Trea, 2006.
- SANDBYE, Mette. “The family photo album as transformed social space in the age of web 2.0”, en EKMAN, Ulrich (ed.). *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- SANTOS, Xosé Luis; SANTOS, Manuel et ál. *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española. 1970-1990*. Madrid: Lunwerg; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- SARTI, Raffaella. *Europe at Home. Family and Material Culture, 1500-1800*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. “La fotografía entre visión e imagen”, en ARBAÍZAR, Philippe y PICAUDÉ, Valérie (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- SEDGWICK, Eve. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.

- SEGADE, Manuel (ed.), *Familiar Feelings. Sobre el Grupo de Boston*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Conselleria de Cultura e Deporte; Centro Galego de Arte Contemporánea, 2009.
- SELMA DE LA HOZ, José Vicente. *Creación artística e identidad personal: cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2001.
- SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- SILVA, Armando. *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Medellín: Universidad de Medellín, 2012.
- SIMMEL, Georg. *El secreto y las sociedades secretas*. Madrid: Sequitur, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2002.
- SMITH, Mick et ál (eds.) *Emotion, Place and Culture*. Great Britain: Ashgate, 2009.
- SMITH, Sidonie y WATSON, Julia (eds.). *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. USA: University of Michigan Press; Ann Arbor, 2002.
- SOBOL, Jacob Aue. *Sabine*. Copenhagen: Politiken, 2004.
- SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de lo privado: una apología*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- SOHIER, Sage. *Witness to Beauty*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2016.

- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013.
- SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.
- SPENCE, Jo. “Más allá del álbum familiar, 1979”, en RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 64-69.
- SULTAN, Larry. *Pictures from Home*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1992.
- TAUSK, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- THOMAS, Helen (ed.). *Malady and Mortality: Illness, Disease and Death in Literary and Visual Culture*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- TILLMANS, Wolfgang. *If One Thing Matters, Everything Matters*. London: Tate Publishing, 2003.
- TORRAS, Meri (ed.). *Cuerpo e Identidad: Estudios de género y sexualidad*. Barcelona: Edicions Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- TOSHIHARU, Nakamura (ed.). *Images of Familial Intimacy in Eastern and Western Art*. Leiden: Brill, 2014.
- UDALL, Tyler. *Auguries of Innocence*. London: Armour Press; The Little Black Gallery, 2015.
- VÁZQUEZ DE PRADA, Mercedes. “Para una historia de la familia española en el siglo XX”, en *Memoria y civilización*, nº 8, pp. 115-170.
- VEGA, Carmelo. “Reconocimientos del mundo”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

- VICENTE, Pedro (ed.). *Álbum de familia [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: Diputación Provincial del Huesca; La Oficina, 2013.
- VINCENT, Gérard. “¿Una historia del secreto?”, en ARIÈS, Philippe y DUBY, George (eds.). *Historia de la vida privada*. Tomo 5, *De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días*. Madrid: Taurus, 2001.
- WARNER, Michael. *Público, públicos, contrapúblicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- WEEKS, Jeffrey. *Making Sexual History*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- WELLS, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. Great Britain: Routledge, 2000.
- WESTON, Kath. *Families We Choose. Lesbians Gays Kinship*. New York: Columbia University Press, 1991.
- WOODS-MARSDEN, Joanna. “El autorretrato del Renacimiento”, en: FALOMIR, Miguel (ed.). *El retrato del Renacimiento*, Madrid: Museo Nacional del Prado, Ediciones El Viso, 2008.
- WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: a-Z, 1993.
- XII Bienal de Fotografía*. México: Conaculta, Cenart, Centro de la Imagen, 2006.
- YÑÁN, Román. “Look Close, Looking Back”, en *RawView*, #5, 2016.
- YRUELA, Alba. *Estaría bien poner un título aquí*. Berlín: PogoBooks, 2011.
- ZONABED, Françoise. “De la familia. Una visión etnológica del parentesco y la familia”, en BURGUIÈRE, André, KLAPISCH-ZUBER, Christiane et ál (dirs.) *Historia de la familia. Mundos lejanos, mundos antiguos*. Tomo 1. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 17-24.

## **Páginas web citadas**

### **Museos y galerías**

Blain Southern Gallery. <https://goo.gl/4ddY4a>. Acceso 30-02-16.

Centro de la Imagen. <https://goo.gl/gzId3z>. Acceso 06-03-17.

Musée McCord Museum. <https://goo.gl/qUi3d2>. Acceso 12-02-16.

Museum of Modern Art. <https://goo.gl/YmOSol>. Acceso 18-04-16.

Portail des Collections des Musées de France. <https://goo.gl/1KvncX>.

Acceso: 20-02-16.

Sala Parpalló. <https://goo.gl/Fi4pO9>. Acceso 02-05-16.

SepiaEYE Gallery. <https://goo.gl/9OtQnr>. Acceso 24-07-16.

The Art Institute of Chicago. <https://goo.gl/wyY3RD>. Acceso 20-03-16.

### **Sitios web especializados en arte y fotografía**

Alternative Art Criticism. <https://goo.gl/eNnGVz>. Acceso 24-10-16.

American Suburb X. <https://goo.gl/8WNcbp>. Acceso 11-02-16.

Another Magazine. <https://goo.gl/RgBmGz>. Acceso 09-03-16.

Art Radar. <https://goo.gl/qR6ykT>. Acceso 24-07-16.

British Journal of Photography. <https://goo.gl/bscA4f>. Acceso 30-09-16.

Dazed Digital. <https://goo.gl/WckXJz>. Acceso 06-03-17.

Equipo Atlas. <https://goo.gl/pDCmkF>. Acceso 03-11-16.

GUP Magazine. <https://goo.gl/3DTnRy>. Acceso 23-05-16.

Le Mag. <https://goo.gl/tVGzXm>. Acceso 13-03-16.

Lens Culture. <https://goo.gl/9BmLmH>. Acceso 09-03-16.

The Art of Creative Photography. <https://goo.gl/colOJt>. Acceso 07-03-16.

Treinta y tres. Spanish Photography Now. <https://goo.gl/i6DVzg>. Acceso 27-03-17 y <https://goo.gl/DDfGVG>. Acceso: 07-11-26.

World Press Photo. <https://goo.gl/aOx9O0>. Acceso 13-03-16.

## **Prensa**

ABC/Cataluña. <https://goo.gl/tWyBk5>. Acceso 05-05-17.

Daily Mail. Mail Online. <https://goo.gl/uZ7kc2>. Acceso 24-04-16;  
<https://goo.gl/0AYZhp>. Acceso 15-08-16.

El País. <https://goo.gl/juW3aF>. Acceso 30-09-16.

IBE La Televisión Iberoamericana. El Porta(l)voz. Relato Iberoamericano.  
<https://goo.gl/K2Kx33>. Acceso 12-03-16.

Internazionale. <https://goo.gl/PDGaAb>. Acceso 30-09-16.

La Fábrica TV. Cultura en Movimiento. <https://goo.gl/r9uvFx>. Acceso 22-04-16.

National Public Radio. <https://goo.gl/gBV22S>. Acceso 14-01-16.

NBC News. <https://goo.gl/ED9hvj>. Acceso 23-08-16.

Página 12. <https://goo.gl/q1UqP5>. Acceso 08-03-16.

Proceso. <https://goo.gl/zLttkJ>. Acceso 14-11-16.

Reppública/Roma. <https://goo.gl/gf9SLj>. Acceso 05-05-17.

The New York Times. <https://goo.gl/axdSK4>. Acceso 20-03-16;  
<https://goo.gl/DavN9i>. Acceso: 05-04-16; <https://goo.gl/dZT0rx>.  
Acceso 21-03-16; <https://goo.gl/hB5sfg>. Acceso 13-03-17;  
<https://goo.gl/K7nc4E>. Acceso 17-03-16;



The Guardian. <https://goo.gl/M723Y3>. Acceso: 24-04-16.

The Washington Post. <https://goo.gl/zqXQXx>. Acceso 09-03-16.

### **Otras referencias**

Enciclopedia Católica Online. <https://goo.gl/c6c5Z3>. Acceso 15-01-17.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. España. <https://goo.gl/CswvMK>. Acceso 15-11-16.

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. México. <https://goo.gl/qXXsN6>. Acceso 15-01-17.

Instituto Nacional de Estadística. Dinamarca. <https://goo.gl/ivl9B0>. Acceso 15-11-16.

Naciones Unidas. <https://goo.gl/AQn5Be>. Acceso 08-10-15.

Scan Tarragona. Festival Internacional de fotografía. <https://goo.gl/gcc2EF>. Acceso: 15-11-16.

School of Visual Arts. Conference room. <https://goo.gl/KaVT8E>. Acceso 22-10-16.

The *f* word. Contemporary UK Feminism. <https://goo.gl/eeErP2>. Acceso 18-03-16.

Nota: Los enlaces a las páginas web de los artistas se localizan en el apartado denominado *Biografía de los autores*.



# Lista de ilustraciones

- Figura 1. Israhel van Meckenem. *Israhel van Meckenem y su esposa Ida*, c. 1490. Philadelphia Museum of Art. Disponible en: <https://goo.gl/07uqJO>.
- Figura 2. Alberto Durero. *Autorretrato*, 1498. Museo Nacional del Prado, Madrid. Disponible en: <https://goo.gl/8AzPTO>.
- Figura 3. Jan van Scorel. *Agatha van Schoohoven*, 1529. Palazzo Doria Pamphilj. Disponible en: <https://goo.gl/1IiTQ8>.
- Figura 4. Hans Holbein d. J. (El joven). *La familia del artista*, c. 1528/29. Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung, Basel. Disponible en: <https://goo.gl/jgkma2>.
- Figura 5. Sofonisba Anguissola. *Retrato de grupo con el padre de la artista Amilcare Anguissola y sus hermanos Minerva y Asdrubale*, c. 1559. Nivaagaards Malerisamling, Copenhagen. Disponible en: The Athenaeum, <https://goo.gl/BBMOZw>.
- Figura 6. Jan van Eyck. *Retrato de Giovanni (?) Arnolfini y su esposa o El matrimonio Arnolfini*, 1434. The National Gallery, London. Disponible en: <https://goo.gl/WXjOSg>.
- Figura 7. Israhel van Meckenem. *Pareja sentada en la cama*, c. 1495. The Metropolitan Museum of Art, New York. Disponible en: <https://goo.gl/X1HcPL>.
- Figura 8. Jean-Honoré Fragonard. *El cerrojo*, c. 1777. Musée du Louvre, Paris. Disponible en: <https://goo.gl/J6j02q>.
- Figura 9. Leon Cogniet. *Tintoretto pintando a su hija muerta*, c. 1843. Musée des Beaux-Arts Bordeaux. Disponible en: Joconde. Portail des collections des musées de France, <https://goo.gl/h2PyJ6>.
- Figura 10. Henry Peach Robinson. *Desvaneciendo*, 1858. George Eastman House, Rochester, New York. Disponible en: <https://goo.gl/OU3p3Q>.
- Figura 21. Hippolyte Bayard. *Autorretrato como de un hombre ahogado*, 1840. Société Française de Photographie, París. Disponible en: Proyecto Idis, <https://goo.gl/INz5Cp>.
- Figura 12. Robert Cornelius. *Autorretrato*, 1839. Daguerrotipo, Colección privada, Philadelphia. Disponible en: Library of Congress, <https://goo.gl/c0EiKQ>.

- Figura 13. Antoine-Françoise Jean Claudet. *Antoine Claudet con su esposa y su hija Mary*, ca. 1855. Daguerrotipo con aplicación de color. George Eastman House, Rochester, New York. Disponible en: <https://goo.gl/ZBCrH8>.
- Figura 14. Autor desconocido. Niña sin identificar con vestido de luto, que sostiene la fotografía enmarcada de su padre como soldado de caballería, con la espada y sombrero Hardee, (entre 1861 y 1870). Daguerrotipo. Library of Congress, Washington, D. C. Disponible en: <https://goo.gl/UNCmhl>.
- Figura 15. Honoré Daumier. *Nuevo procedimiento empleado para conseguir poses graciosas*, c. 1856. Litografía publicada en *Le Charivari*. SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 73.
- Figura 16. Southworth & Hawes. *Grupo de familia sin identificar*, c. 1850. Daguerrotipo, George Eastman House, New York. Disponible en: <https://goo.gl/GHQVCU>.
- Figura 17. Autor desconocido. Copia al daguerrotipo de un retrato en pintura hecho por un artista naíf, c. 1855. Daguerrotipo, George Eastman House, New York. Disponible en: <https://goo.gl/ag7Ie8>.
- Figura 18. Southworth & Hawes. *Grupo de familia sin identificar*, c. 1850. Daguerrotipo, George Eastman House, New York. Disponible en: <https://goo.gl/WZShfU>.
- Figura 19. John Collins Warren. *Álbum de carte-de-visite de J. Collins Warren*, 1866-1869. Center for the History of Medicine, Cambridge. Disponible en: The Harvard Medical Library, <https://goo.gl/yS6I9T>.
- Figura 20. Julia Margaret Cameron. *Julia Jackson*, 1867. Impresión a la albúmina. Art Institute of Chicago. Disponible en: Artic, <https://goo.gl/Zutp3k>.
- Figura 21. Julia Margaret Cameron. *La estrella doble*, 1874. Impresión a la albúmina. The J. Paul Getty Museum, L.A., California. Disponible en: <https://goo.gl/ZAh12M>.
- Figura 22. Lady Clementina Hawarden. *Clementina Maude e Isabella Grace*, c. 1864. Victoria and Albert Museum, London. Disponible en: <https://goo.gl/qzNyI0>.
- Figura 23. Lady Clementina Hawarden. *Clementina Maude*, c. 1862-3. Victoria and Albert Museum, London. Disponible en: <https://goo.gl/qzNyI0>.
- Figura 24. Pierre Bonnard. *Marthe sentada de perfil sobre la cama, con la pierna izquierda colgando*, c. 1899-1900. Prueba en papel a la albúmina a partir de un negativo de película flexible de gelatinobromuro de plata. Musée d'Orsay, Paris. Disponible en: <https://goo.gl/FCbKX9>.

- Figura 25. Pierre Bonnard. *Un gato salta sobre el vestido de Andrée Terrasse, Renée y Robert contemplan la escena*, c. 1898. Impresión moderna de un negativo original de película flexible de gelatinobromuro de plata. Musée d'Orsay, Paris. Disponible en: <https://goo.gl/oCKH15>.
- Figura 26. Lewis Hine. *Niña en fábrica de algodón*, 1909. Gelatinobromuro de plata sobre papel. George Eastman House, New York. Disponible en: <https://goo.gl/e8VBNI>.
- Figura 27. Lewis Hine. *Casa en una vecindad y familia. Hudson, New York*, 1910. Gelatinobromuro de plata sobre papel. George Eastman House, New York. Disponible en: <https://goo.gl/bA6WeQ>.
- Figura 28. Lewis Hine. *Tugurio (Tenement), N. Y., Hudson, New York*, 1910. Gelatinobromuro de plata sobre papel. George Eastman House, New York. Disponible en: <https://goo.gl/SN6cNx>.
- Figura 29. Dorothea Lange. *Migrant Mother*. Nipomo, California, 1936. The Library Of Congress. Prints & Photographs Reading Room. Prints and Photographs Division. Disponible en: <https://goo.gl/YpxkAZ>.
- Figuras 30 a 33. Nan Goldin. De la serie *The Ballad of Sexual Dependency*, 1971-1985: (30) *Nan one month after being battered*, 1984; (31) *Roommates in bed*. New York City, 1980; (32) *Brian on the Bowery roof, New York City*, 1982 y (33) *Empty beds*, Boston, 1979. En: GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 1996, p. 83, 134, 45 y 139 respectivamente.
- Figura 34. Larry Clark. *Accidental Gunshot Wound*, 1971. De la serie *Tulsa*. San Francisco Museum of Modern Art. Disponible en: [goo.gl/6IYS4v](https://goo.gl/6IYS4v).
- Figuras 35 a 37. Tina Barney. De la serie *Theatre of Manners*, 1982 - en proceso. (35) *Jill & Polly in the Bathroom*, 1987. Disponible en: <https://goo.gl/3q8GaE>. (36) *Beverly, Jill & Polly*. 1982 y (37) *The Reception*, 1985. Disponibles en: <https://goo.gl/DwytEs>.
- Figuras 38 a 41. Larry Sultan. De la serie *Pictures from Home*, 1983-1992. (38) *Fixing the vacuum*, 1991; (39) *Practicing Golf Swing*, 1986; (40) *Dad on Bed*, 1984 y (41) *Conversation on Bed*, 1986. Disponibles en: <https://goo.gl/6BRJHz>.
- Figuras 42 a 44. Roberto Molina Tondopó. De la serie *La casita de turrón*, 2009-2014. En: MOLINA TONDOPÓ, Roberto y CASAS, Ana (ed.). *La casita de turrón*. Madrid: La Fábrica, 2015, s/p.

- Figura 45. Emmet Gowin. *Edith y Elijah*, Newtown (Pensilvania), 1974. En: GOWIN, Emmet. *Emmet Gowin*. Fundación Mapfre. Madrid: Fundación Mapfre; TF Editores, 2013, p. 121.
- Figura 46. Doug DuBois. De la serie *All the days and nights*, 2009. Disponible en: <https://goo.gl/A7kLB6>.
- Figura 37. Nadia Sablin. De la serie *Aunties*, 2008-2015. Disponible en: <https://goo.gl/B3mdqu>.
- Figuras 48 a 50. Richard Billingham. De la serie *Ray's a Laugh*, 1990-1996. (48) *Sin título*, 1994. Disponible en: <https://goo.gl/wtCSd1>. (49) *Sin título*, 1994. De la serie *Ray's a Laugh*, 1990-1996. En: BILLINGHAM, Richard. *A Ray's Laugh*. New York: Scalo, 1996, s/p. (50) *Sin título*, 1994. De la serie *Ray's a Laugh*, 1990-1996. Disponible en: <https://goo.gl/QMcamg>.
- Figuras 51 a 53. Alfonso Almendros. De la serie *Family Reflections*, 2011-2013. Disponibles en: <https://goo.gl/pSpBjN>.
- Figuras 54 a 57. Susan Copich. De la serie *Domestic Bliss*, 2010-2014. (54) *Happy Days*, 2012; (56) *Split Milk* (2019) y (57) *Toy*, 2013. Disponibles en: <https://goo.gl/AoLjxS>. (55) *Bath Time*, 2012. Disponible en: <https://goo.gl/uZ7kc2>.
- Figura 58. Martha Fleming-Ives. *Red Parts Whole*, 2010 - en proceso. Disponible en: <https://goo.gl/LUHLxW>.
- Figura 59. Alex Nelson. *Dad's Things*, 2009. De la serie *From here on out*, 2009 - en proceso. Disponible en: <https://goo.gl/8FYRqP>.
- Figura 60. Verónica Mastrosimone. *Mamá*, 2015. *La familia*, 2015. Disponible en: <https://goo.gl/YM4Jh2>.
- Figuras 61 y 62. Mira Bernabeu. De la serie *Mise en scène I*, 1996. (61) Díptico *En círculo II*, 1996. En: GILI, Marta. “¿Qué se entiende hoy por familia?”, *Exit*, n.º 20, 2005, p. 119. (62) *En círculo III, Homenaje a mis abuelas*, 1996. Disponible en: <https://goo.gl/aw6uPG>.
- Figuras 63 a 66. Ryan McGinley. De la serie *The Kids Are All Right*, 1998-2003. (63) *Dash Bombing*, 2001; (64) *Having Sex (Polaroids)*, 1999; (65) *Dash, Polaroids*, (Años variables 2002-2003) y (66) *Lizzi*, 2002. Disponibles en: <https://goo.gl/zPTOf>.

- Figuras 67 a 70. Zackary Drucker y Rhys Ernst. De la serie *Relationship*, 2008-2013. (67) # 49, 2011; (68) #44, *Flawless Through the Mirror*, 2013; (69) s/t. y (70) #23, *The Longest Day of the Year*, 2011. Disponibles en: <https://goo.gl/2L0Vyq>.
- Figura 71. Alba Yruela. De la serie *Love*, 2010. En: YRUELA, Alba. *Estaría bien poner un título aquí*. Berlín: PogoBooks, 2011, s/p.
- Figura 72. Helena Neme. *Las mamás*, 2014. De la serie *Deseos y temores*, 2014. Disponible en: <https://goo.gl/dgszmf>.
- Figuras 73 a 76. Suzanne Heintz. De la serie *The Playing House Project: Life once removed*, 2000 - en proceso. (73) *The vows the dance*, 2014; (74) *At home, bathers*, 2000; (75) *At home, Sleeping in* (2013) y (76) *Christmas. Joy to the world*, 2009. Disponibles en: <https://goo.gl/R2S3pJ>.
- Figuras 77 a 80. Dita Pepe. De la serie *Self-portraits with man*, 2003 - en proceso. (77) s/t; (79) s/t y (80) s/t. Disponibles en: <https://goo.gl/Rer0bS>. (78) s/t. En: BRIGHT, Susan. *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson, 2010, p. 106,
- Figuras 81 a 86. Bruno Bresani. De la serie *Los hijos que nunca tuve*, 2014. Disponibles en: <https://goo.gl/Oyjbt0>.
- Figura 87. Kelli Connell. *The Valley*, 2006. De la serie *Double life*, 2002-2015. Disponible en: <https://goo.gl/7VRCLi>.
- Figuras 88 a 90. Jorge Sáenz. De la serie *Todos los pájaros crecen*, 1985-2002. (88) A pie de página de la imagen a la izquierda se lee: *Nicolás, Cynthia, Octavio, Ignacio y Carolina. Península de Valdez, Argentina 2000*; y a la derecha se lee: *Península de Valdez, Argentina 2000*. (89) A pie de página se lee: *Nicolás. Buenos Aires, Argentina, 1999*. (90) A pie de página de la imagen izquierda se lee: *Ignacio, Octavio y Carolina. Buenos Aires, Argentina, 2000*; y a la derecha se lee: *Nicolás, Octavio e Ignacio. Buenos Aires, Argentina, 2000*. En: SÁENZ, Jorge. *Todos los pájaros crecen*. Buenos Aires: Editorial La Luminosa, 2012, pp. 110, 80 y 94, respectivamente.
- Figuras 91 a 93. Annu Palakunnathu Matthew. De la serie *Fabricated Memories*, 1997-2000. Disponibles en: <https://goo.gl/R2P7Qe>.
- Figuras 94 a 96. Román Yñán. De la serie *Familiar Series*, 2009 - en proceso. Disponibles en: <https://goo.gl/6q42ul>.

- Figura 97. Alessandra Sanguinetti. *Immaculate Conception*, 1999. De la serie *The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of their Dreams*, 1999-2005. Disponible en: <https://goo.gl/yNJqhw>.
- Figura 98. Enrique Marty. De la serie *Manipulated album*, 1999. Disponible en: <https://goo.gl/wgUQVL>.
- Figuras 99 y 100. Iñaki Bonillas. *Fisiología del matrimonio*, 2007-2012. (99) Papel de decoración a partir de un patrón formado por dieciséis imágenes distintas. Fotografía de la instalación. *Archivo J.R. Plaza*, La Virreina de la Imatge, Barcelona, 2012. © Iñaki Bonillas (obra), Pep Herrero (imagen de sala). (100) Detalle de la instalación. Disponibles en: <https://goo.gl/CqBLBz>.
- Figura 101. Gillian Wearing. *Self-Portrait as my Sister Jane Wearing*, 2003. De la serie *Album*, 2003. BRIGHT, Susan. *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson, 2010, p. 154.
- Figuras 102 a 104. Alejandra Cárdenas Palacios. De la serie *Mis seres queridos*, 2011-2014. Disponibles en: <https://goo.gl/lMuT8Z>.
- Figuras 105 a 107. Jinna Yang. De la serie *For my Father*, 2013. Disponibles en: <https://goo.gl/tRlZjx>.
- Figuras 108 a 119. Mariela Sancari. De la serie *Moisés*, 2013. SANCARI, Mariela. *Moisés*. Madrid: La Fábrica, 2015, s/p. y también de <https://goo.gl/CjCFRM>.
- Figura 120. Lucila Quieto. De la serie *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001. Disponible en: <https://goo.gl/LxumRR>.
- Figura 121. Yael Martínez Velázquez. De la serie *La casa que sangra*, 2012 - en proceso. Disponible en: <https://goo.gl/71Ya9e>.
- Figuras 122 a 128. Ana Casas. De la serie *Kinderwunsch*, 2007-2013. En: CASAS BRODA, Ana. *Kinderwunsch*. La Fábrica, 2014, s/p.
- Figuras 129 y 130. Ana Álvarez Errecalde. *El nacimiento de mi hija*, 2005. Disponibles en: <https://goo.gl/da1H52>.
- Figuras 131 a 133. Malerie Marder. De la serie *Nine*, 2006. En: BRIGHT, Susan. *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson, 2010, p. 69.
- Figura 234. Elina Brotherus. *Annonciation 21, New York 11.07.2012*, 2012. De la serie *Annonciation*, 2009-2013. Disponible en: <https://goo.gl/d6Fffa>.



- Figuras 135 a 138. Sally Mann. De la serie *Immediate Family*, 1984-1994. (135) *The Last Time Emmet Modeled Nude*, 1987. En: MANN, Sally. *Immediate Family*. United Kingdom: Phaidon, 1992, s/p. (136) s/t; (137) s/t y (138) s/t. Disponibles en: <https://goo.gl/P86qf0>.
- Figuras 139 a 142. Christopher Anderson. De la serie *Son*, 2008-2011. ANDERSON, Christopher. *Son*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2013, s/p.
- Figuras 143 a 145. Julie Blackmon. De la serie *Domestic Vacations*. 2006 - en proceso. (143) *Candy*, s/f; (144) *Broken by*, s/f y (145) *Camouflage*, s/f. En: BLACKMON, Julie. *Domestic Vacations*. Santa Fe: Radius Books, 2008, s/p.
- Figura 146. Martín Estol. De la serie *Violeta*. 2004-2010. Disponible en: <https://goo.gl/xrdn4P>.
- Figura 147. Fred Hüning. Sin título, 2013. De la serie *Drei*. 2010-2013. Disponible en: <https://goo.gl/1KJEr6>.
- Figura 148. Aaron Sheldon. *Movie night*, s/f. De la serie *Small steps are giant leaps*, 2015 - en proceso. Disponible en: <https://goo.gl/GsD3kR>.
- Figura 149. Margaret M. de Lange. De la serie *Daughters*, 1993-2002. En: AA. VV. *Visionaris '10. Closer. Poètiques a la fotografia dels volants*. Palma: Ajuntament de Palma, 2010, s/p.
- Figura 150. Janine Antoni. *One Another*, 2008. En: BRIGHT, Susan (ed.). *Home Truths: Photography and Motherhood*. London: Art Books, 2013, p. 40.
- Figura 151. Janine Antoni. *Lattice*, 2009. En: Ibídem, p. 37.
- Figura 152. Janine Antoni. *Inhabit*, 2009. En: Ibídem, p. 39.
- Figuras 153 a 155. Katie Murray. De la serie *Gazzelle*, 2012. Disponibles en: <https://goo.gl/A3tXBF>
- Figuras 156 a 160. Verónica Ruth Farias. De la serie *A 153 centímetros sobre la tierra*, 2014. Disponibles en: <https://goo.gl/pfT75m>.
- Figura 161. Janieta Eyre. De la serie *Motherhood*, 2000-2002. Disponible en:
- Figuras 162 a 164. Lenka Clayton. *Park*, 2013. Del proyecto la serie *The Distance I Can Be From My Son*, 2013. Disponibles en: <https://goo.gl/2wVlW3>.
- Figuras 165 a 168. Pedro Meyer. Imágenes obtenidas del video digital *Fotografía para recordar*, 1991. Duración total: 29 min., 37 seg. Disponible en: <https://goo.gl/GNWecf>.

- Figuras 169 a 171. Léonie Hampton. De la serie *In the Shadow of Things*, 2007-2011. Disponibles en: <https://goo.gl/8BJP6X>.
- Figuras 172 a 175. Alejandro Kirchuk. De la serie *La noche que me quieras*, 2007-2011. Disponibles en: <https://goo.gl/Q8p8E4>.
- Figuras 176 a 182. Sarah Carp. De la serie *Donneuse apparentée*, mayo 2008 - agosto 2009. Disponibles en: <https://goo.gl/6BXMgf>.
- Figura 183. Joshua Lutz. De la serie *Hesitating Beauty*, 2012. Disponible en: <https://goo.gl/7cK7GI>.
- Figura 184. Aron Gent. De la serie *The Suzie Project*, 2009. En: AA. VV. *Visionaris '10. Closer. Poètiques a la fotografis dels volants*. Palma: Ajuntament de Palma, 2010, s/p.
- Figura 185. Phillip Toledano. Gent. De la serie *Days with my father*, 2008. Disponible en: <https://goo.gl/THgbLP>.
- Figura 186. Martín Weber. De la serie *Mario. Saved calls*, 2007-2011. Disponible en: <https://goo.gl/RNCTIm>.
- Figuras 187 y 188. Diego Goldberg. Detalles de la serie *La flecha del tiempo* (1976 - en proceso). Disponibles en: <https://goo.gl/uWwjVg>.
- Figuras 189 a 191. Sage Sohier. De la serie *Witness to Beauty*, 1994-2014. (189) *Mum in her bathtub, Washington, D.C.*, 2002; (190) *Cedar enzyme bath, Osmosis Spa, Freestone, CA*, 2010 y (191) *Mum applying make-up, Washington, D.C.*, 1994. Disponibles en: <https://goo.gl/pVJo1h>.
- Figura 192. Pere Formiguera. De la serie *Cronos*, 1990-2011. Disponible en: <https://goo.gl/x0Z0R1>.
- Figuras 193 a 197. Leigh Ledare. De la serie *Pretend You're Actually Alive*, 2000-2008. (193) *Mom and Me in Mirror*, 2002; (194) *Mom and Catch 22*, 2002 y (197) *Mom with Hand on Bed*, 2006. Disponibles en: <https://goo.gl/6GtU1I>. (195) *Mom Fucking in Mirror*, 2002 y (196) *Mom Spread with Red Heels*, 2003. En: BRIGHT, Susan. *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson, 2010, p. 113.
- Figuras 198 a 201. Keren Moscovitch. De la serie *Me into you*, 2008-2010. (198) *Six Years (The State of the Relationship)*, 2010; (199) *Rapture Through Form (Bad Muthafucka)*, 2010; (200) *C Between My Legs*, 2010 y (201) *Motel Sex After*

- Death*, 2008. De: MOSCOVITCH, Keren. *Me Into You*. Berkeley: Edition One Books, 2012, s/p.
- Figuras 202 a 207. Jacob Aue Sobol. De la serie *Sabine*, 2000-2003. Disponibles en: <https://goo.gl/PVmo6I>.
- Figuras 208 a 213. Daniel S. Álvarez. De la serie *Oku he*, 2008-2012. Disponibles en: <https://goo.gl/wnmVQ0>.
- Figura 214. Berber Theunissen. De la serie *Frisson. A shiver of pleasure*, 2014. Disponible en: <https://goo.gl/whUUUU>.
- Figura 215. Christopher Anderson. De la serie *Son* (2008-2011). ANDERSON, Christopher. *Son*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2012, s/p.
- Figura 216. Román Yñán. De la serie *Familiar Series* (2009 - en proceso). Disponible en: <https://goo.gl/6q42ul>.
- Figuras 217 a 220. Camino Laguillo. De la serie *La Casa*, 2009-2012. Disponibles en: <https://goo.gl/grtCT9>.
- Figuras 221 a 223. Inés Tanoira. De la serie *Adentro*, 2011. Disponibles en: <https://goo.gl/x83RqL>.
- Figuras 224 a 227. Pamela Landau Connelly. De la serie *Gone Home*, 2014. Disponibles en: <https://goo.gl/4ToXqT>.
- Figuras 228 a 233. Dante Busquets. De la serie *Sateluco*, 2005 - en proceso. Cortesía del autor.
- Figuras 234 a 237. Martina Hoogland Ivanow. De la serie *Far too close*, 2002-2008. En: HOOGLAND IVANOW, Martina. *Far Too Close*. Göttingen: Steidl, 2011, pp. 9 y 31.
- Figuras 238 a 241. Aaron Blum. De la serie *Born and Raised*, 2007 - en proceso. Disponibles en: <https://goo.gl/199Lmb>.
- Figuras 242 a 247. Matías Costa. De la serie *The Family Project*, 2007 - en proceso. En: COSTA, Matías. *The family project*. Madrid: Lens, 2012, pp. 6, 35, 42, 62, 48 y 8, respectivamente.
- Figuras 248 a 251. Miquel Llonch. De la serie *In the fields of gold*, 2005-2011. (248) *Can Boada II*, julio de 2009; (249) *Dad*, julio de 2007; (250) *Marta i Pau*, noviembre de 2008. (251) *Adrià i Bernat*, septiembre de 2009. En: LLONCH, Miquel. *In the Fields of gold*. Veinticuatro Editions, Madrid, 2012, pp. 29, 16, 19, y 21, respectivamente.

Figura 252. Claudia López Ortega. De la serie *El paraíso*, 2015 - en proceso. Disponible en: <https://goo.gl/9Xk96n>.

Todos los enlaces web han sido verificados por última vez con fecha del mes de mayo de 2017.

# Apéndices



# Apéndice 1. Índice biográfico

El presente índice de autores se organiza con el objetivo de presentar al artista y proporcionar sus datos generales. También se proporciona un enlace electrónico en el caso de los artistas que tienen una página web para así facilitar al lector el acceso a la obra citada. Todos los enlaces han tenido como fecha de última consulta el mes de abril de 2017.

## A

### **Almendros, Alfonso**

ESPAÑA (1981). Estudió Historia del Arte en la Universidad de Valencia. Ha obtenido su formación como fotógrafo en la Escola d'Art i Superior de Disseny de València. Su obra ha sido seleccionada en distintos festivales internacionales para fotógrafos emergentes como en la *III Convocatoria OCEMX de Fotografía* en México, el *International Photo Festival Leiden 2014*, en Holanda y en el *Festival Internacional de Fotografía GuatePhoto* en Guatemala, 2015. También su obra ha sido expuesta en *India Art Fair 2013* en Nueva Delhi, el festival *Voies Off* de Arles 2012, el *Grand Prix Fotofestival 2011* en Łódź, Polonia y el *International Photography Award: Emergentes dst*, convocado por la New York Film Accademy en el año 2013, entre otras muestras. Actualmente vive en Helsinki.

Página web personal: <http://www.alfonsoalmendros.com>

### **Álvarez, Daniel S.**

ESPAÑA (1983). Se ha dedicado a la fotografía desde el año 2008. Su obra ha sido expuesta en Centre d'Arts Santa Mónica en Barcelona, 2012; en el Centre d'Arts Santa Mónica en Barcelona en el mismo año y en la Biblioteca Can Manyer en Vilasar de Dalt, Cataluña en 2014. Cuenta con la monografía: *Oku*

he. Barcelona, Standard Books, 2012. Actualmente vive y trabaja en Barcelona, Tokio y Ciudad de México.

### **Álvarez Errecalde, Ana**

ARGENTINA (1973). Estudió cinematografía en el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica de Buenos Aires. Se ha dedicado a la fotografía desde la práctica artística y comercial. Su trabajo fotográfico ha sido expuesto en diversos espacios, entre los que destacan el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y el Centro Cultural de España en Buenos Aires. También ha sido merecedora de distintos premios, siendo el más importante el otorgado por *European Women Lobby, Photo Competition*, 2010. Su proyecto *Cesárea, Más allá de la Herida* fue publicado por la editorial Ob Stare en 2009.

Página web personal: <http://alvarezerreccalde.com/>

### **Anderson, Christopher**

CANADÁ (1970). Es fotoperiodista de la agencia fotográfica Magnum desde el año 2010. También ha sido miembro de la prestigiosa agencia VII. Ha sido reconocido con el premio World Press Photo en el año 2007 y 2008 en las categorías de *People in The news* y *Daily Life*, respectivamente. También fue merecedor del premio *Robert Capa Gold Medal* en el año 2000. Su obra ha sido publicada en múltiples medios periodísticos, entre los que destacan *The New York Times*, *Newsweek* y *National Geographic*. Cuenta con cuatro monografías de su obra: *Capitolio*, publicada en 2009 por RM y ganador del mejor libro en el *Kassel Book Festival* 2010; *Nonfiction*, editada por DeMo en 2003; *Sete # 12*, editada por Images en Manœuvres en 2012; y *Son*, editada por Kehrer Verlag en el año 2013. Ha realizado tres exposiciones individuales, de las que destaca *Son*, celebrada en Magnum Gallery, de París en 2012 y también ha participado en quince muestras colectivas, entre las que destacan *Prix Pictet*, Fondazione FORMA per la Fotografia, Milán, 2010 y *Magnum*



*Contemporary – Future Icons*, Atlas Gallery, Londres, 2009. Vive y trabaja en Nueva York.

Página web personal: <https://www.christopherandersonphoto.com/>

### **Antoni, Janine**

EE.UU. (1964). Estudió en Rhode Island School of Design. Es una artista multidisciplinar, en su práctica incluye performance, escultura, fotografía, video e instalación. Su obra forma parte de distintas colecciones, entre ellas la del MoMA en Nueva York, Guggenheim Museum, N. Y.; The Museum of Contemporary Art en Los Angeles y el Art Institute of Chicago. Ha sido reconocida con distintas becas y distinciones, entre las que destacan Larry Aldrich Foundation en 1999. Entre sus publicaciones monográficas están: *MOOR*, por Magasin 3 Stockhol Konsthall y SITE Santa Fe, 2004; *The Girl Made of Butter* por The Aldrich MUuseum of Contemporary Art, 1999 y *Janine Antoni* publicada por Ink Tree Edition, Küsnacht, Suiza, 2000. Vive y trabaja en Nueva York.

## **B**

### **Barney, Tina**

EE.UU. (1945). Es graduada en Historia del Arte por la Spence School en Manhattan. Del año 1976 a 1979 estudió fotografía en Sun Valley Center for Arts and Humanities en Idaho. Desde inicios de los años ochenta, su obra fotográfica se ha caracterizado por el uso del gran formato y por fotografiar los ambientes y personajes de la clase alta a la que pertenece. Su obra fotográfica forma parte de las colecciones del Museum of Modern Art en Nueva York, el Art Institute of Chicago y la George Eastman House, entre otras. Entre sus exposiciones más importantes, destacan su participación en la *Whitney Biennial* de 1987, la exposición retrospectiva en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1990, y las muestras celebradas en el Museum Folkwang en Essen, Alemania en 1999, el Barbican Art Gallery en Londres en 2005 y en Kasmin

Gallery en Nueva York en el año 2015. Además su obra se ha expuesto en cerca de cien exposiciones colectivas alrededor del mundo. Cuenta con las siguientes monografías: *The Europeans*, Göttingen: Steidl, 2005; *Tina Barney Photographs: Theatre of manners*. New York: Scalo, 1997; *Friends and Relations. Photographs by Tina Barney*. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1991 y *Tina Barney. Players*. Göttingen: Steidl, 2010.

### **Bernabeu, Mira**

ESPAÑA (1969). Estudió Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia y en el Goldsmiths College en Londres y Psicología en la Universidad de Valencia. Ha tenido cerca de treinta exposiciones individuales, entre las más importantes están: *La Genealogía de la conciencia I, II y III*. Serie *Mise en Scène XI*. Galería Fernando Pradilla. Madrid. España, 2011; *Relatos autobiográficos*. Galería Trayecto, Vitoria. España, 2008; *Panorama Doméstico*. Sala Parpalló. Diputació de Valencia, 2006, entre otras. Asimismo su obra ha formado parte de múltiples exposiciones colectivas, entre otras: *Muestra de Videoarte de Autor Español*. Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca, España, 2009; *Existencias*. MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. León, 2007 y *Catarsis. Rituales de Purificación*. Museo de Arte Contemporáneo de Álava-ARTIUM. Vitoria. España, 2006. Su obra forma parte de las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León; Artium en Vitoria-Gasteiz; Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela; Fundació Vila Casas en Barcelona y la Universidad de Southern California en Los Ángeles, California, entre otras.

### **Billingham, Richard**

INGLATERRA (1970). Estudió Bellas Artes en la University of Sunderland, Inglaterra. Su primera exposición fue en la Barbican Gallery de Londres en la exposición colectiva titulada *Who's Looking at the Family* en 1994. Después de ésta, la más importante muestra colectiva fue en *Sensation: Young British Artists From The Saatchi Collection*, Royal Academy de Londres en 1997.

Desde ese momento su obra se ha expuesto en más de 150 muestras colectivas alrededor del mundo, entre ellas destacan: La Bienal de Venecia en 2001, *Picture of Britain*, Tate Britain, Londres, 2005 y *Emotional Ties*, Tate Gallery, Londres, 2001. Ha tenido poco más de treinta exposiciones individuales, destacan las realizadas en los siguientes espacios: Anthony Reynolds Gallery, Londres, 1996; La Fábrica, Madrid, 2007 y Hasselblad Centre, Göteborg, Suiza, 2000. En el año 2001 fue nominado para el prestigioso premio de fotografía *Turner Prize*. Cuenta con tres monografías de su obra: *Ray's a Laugh*. New York: Scalo, 1996; *Black Country*. London: The Public, 2004; *Landscapes, 2001-2003*. Stockport: Dewi Lewis, 2008.

### **Blackmon, Julie**

EE.UU. (1966). Es fotógrafa y cineasta. Ha tenido cerca de treinta exposiciones individuales. El proyecto *Domestic Vacations*, ha sido mostrado en diez ocasiones desde el año 2008. Destacan las celebradas en la Galería Fahey/Kleyn de Los Ángeles en el año 2009, en Claire Oliver Gallery en Manhattan en el año 2008 y en Hammer Gallery, Zurich, Suiza en 2011. Su obra forma parte de las colecciones de The Museum of Fine Arts en Houston, Texas y The George Eastman House en Nueva York. En el año 2008 ganó el reconocimiento como *Emerging Photographer*, otorgado por la revista *American Photo*.

Página web personal: <http://www.julieblackmon.com/>

### **Blum, Aaron**

EE.UU. (1983). Es fotógrafo y profesor de fotografía en distintas instituciones de Pittsburg. Estudió fotografía en Syracuse University y en West Virginia University. Ha sido reconocido con distintos premios como el *Critical Mass Top 50*, *Flash Forward Award* otorgado por la fundación Magenta en el año 2013 y el premio *Leopold Godowsky Jr. Color Photography Award* en el mismo año. Su obra forma parte de las colecciones permanentes del Haggerty Museum of Art y el Houston Museum of Fine Art. Ha participado en una

veintena de exposiciones colectivas alrededor del mundo, entre las que destacan: *Foam Talent Exhibition* en Atelier Neerlandais de París en el año 2015 así como en *The Family*, celebrada en Detroit Center for Contemporary Photography, Detroit Michigan en 2013. Ha recibido distintos reconocimientos por su trabajo, como el *FOAM Talent Award* 2016, el *Silvereye Center for Photography Keystone Award* 2016 y *Onward: Emerging Photography Selection*, 2012.

Página web personal: <http://aaronblumphoto.com/>

### **Busquets, Dante**

MÉXICO (1969). Es fotógrafo y editor de fotografía artística. Estudió fotografía en la Escuela Activa de Fotografía de la Ciudad de México y continuó su formación con la licenciatura Fine Arts Photography en el San Francisco Art Institute, E.U. Fue ganador de la *XII Bienal de Fotografía* convocada por el Centro de la Imagen en Ciudad de México en 2006, además de contar con menciones honoríficas en convocatorias anteriores. Su trabajo ha sido publicado y expuesto en espacios como el Museo Nacional de Bellas Artes en México o el Queens Museums of Art en Nueva York. Actualmente vive y trabaja en Berlín.

Página web personal: <http://dante-busquets.net>

## **C**

### **Cárdenas Palacios, Alejandra**

MÉXICO (1991). Estudió en CENTRO de Diseño, Cine y Televisión de la Ciudad de México, completando su formación como fotógrafa en la Fundación Pedro Meyer. Ha realizado dos cortometrajes *En el bosque (In the woods)* y también *La Sangre no se seca (Blood Stains)*, que se han presentado en la selección oficial de distintos festivales, entre ellos *New Filmmakers New York Winter Series*, 2014 y *L.A. Indie Film Festival*, 2014. Su obra fotográfica se ha

mostrado en cuatro exposiciones colectivas, siendo la más relevante *30 under 30: Women photographers*. Photo Boite, 2014, una plataforma que convoca a fotógrafos emergentes desde una convocatoria *online* y global. Sus fotografías han sido publicadas por *LensCulture* en 2015 y también fue la imagen oficial del *Lens Culture Emerging Talents* 2014. Se desarrolla como fotógrafa, cinefotógrafa y realizadora. Vive y trabaja en Ciudad de México.

Página web personal: <http://www.alejandracardenaspalacios.com>

### **Carp, Sarah**

SUIZA (1981). Realizó estudios de fotografía en Vevey Shool of Photography en Suiza. Ha sido merecedora de distintos premios como el *Situation-2* 2013, dentro del festival *Roots* convocado por el centro artístico *Ferme Asile* en Sion, Suiza. Ha realizado tres exposiciones individuales y 17 colectivas, entre las individuales destaca la exhibición de su proyecto *Donneuse apparentée*, dentro del concurso *Prix photo* 2013 en Ginebra y en la *Galerie FOCALE*, Nyon, Suiza, 2011. *Donneuse apparentée* ha sido publicada como monografía por la editorial Kehrer en 2013 y algunas de las imágenes del proyecto también ha aparecido en distintas publicaciones, como *Swiss Press Photo 09* y en la revista *OjodePez* nº26, en este caso, como parte de los finalistas del premio PhotoEspaña 2011. Vive y trabaja en Gales.

Página web personal: <http://www.sarahcarp.com>

### **Casas Broda, Ana**

ESPAÑA (1965). Realizó estudios de fotografía en Estudios de Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en la Escuela Activa de Fotografía y en Casa de las Imágenes en Ciudad de México. Desde 1991 su obra fotográfica ha sido expuesta individualmente en España, Austria, Alemania y México, entre las que destacan las exposiciones: *Kinderwunsch*. Sala Picasso, Círculo de Bellas Artes; PhototEspaña. Madrid, España, 2015 y *Álbum*, celebrada en Casa de América dentro del *Festival Internacional*

*PhotoEspaña*. Madrid, 2002. Ha participado en múltiples exposiciones colectivas en diversos países y su obra ha sido reconocida con distintos premios y distinciones como el premio otorgado al libro *Álbum*, por la Sección de Arte de la Cancillería Federal de Austria y el premio al libro mejor editado de Arte del 2013 otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en España. Su proyecto *Álbum* fue publicado por la editorial Mestizo en el año 2000 y en el año 2013, la editorial La Fábrica publicó su libro *Kinderwunsch*. Además su obra ha aparecido en numerosas publicaciones colectivas, entre las que destacan: *Hometruths. Photography, Motherhood and identity* editado por Susan Bright, Art Books, Londres, UK. 2013; *Cuatro Direcciones. Fotografía contemporánea española. 1970-1990*. Lunwerg Editores, Madrid, España 1991; *A través de la Máscara/Mexican Portraits*. Editor Pablo Ortiz Monasterio y Vesta Mónica Herrerías. Fundación Televisa. México 2013. Edición en lengua inglesa editorial Aperture, USA, 2013 y *The Documentary Impulse*, por Stuart Franklin. Editorial Phaidon Press, 2016.

Página web personal: <http://www.anacasasbroda.com/>

### **Clark, Larry**

EE.UU. (1943). Es fotógrafo y cineasta. Estudió arte en la Layton School of Art en Milwaukee. Su obra fotográfica más reconocida es la serie *Tulsa*, 1971, pero también se suman sus polémicas series fotográficas *Teenage Lust*, 1982 y *Perfect Childhood*, 1992. Además ha producido diversas obras cinematográficas, de las que destaca principalmente *Kids*, realizada en 1995.

Su obra se expuso por primera vez en 1984 en The Madison Museum of Contemporary Art, con la exposición titulada *Larry Clark: Photographs*. Desde ese año su trabajo se ha expuesto en cerca de cincuenta muestras individuales, de las cuales destacamos las más recientes: *Larry Clark - they thought i were but i aren*, Galerie Karl Pfefferle, Munich, 2015; *Larry Clark. Tulsa*, Fri Art Centre d'Art Contemporain, Fribourg, 2015; *Larry Clark - Simon Lee Gallery - Hong Kong*, 2013 y *Larry Clark*, Fototeca de Cuba, La Habana, 2013. Su obra forma parte de numerosas colecciones, como las de: Maison Européenne de la Photographie, París; Whitney Museum of American

Art, Nueva York; The Museum of Photographic Arts, San Diego, entre tantas otras colecciones. De sus monografías destacan: *Tulsa*. New York: Lustrum Press, 1971; *Teenage Lust: An Autobiography*, New York, 1983; *The Perfect Childhood*, London, Scalo, 1992. Vive y trabaja en Los Ángeles y Nueva York.

Página web personal: <http://larryclark.com/>

### **Copich, Susan**

EE.UU. (1968). Estudió danza y actuación. En 2010 empezó a tomar cursos con importantes fotógrafos en el reconocido centro de estudios Internacional Center of Photography de Nueva York. Su obra como artista emergente se ha expuesto en distintos espacios, entre los que destacan la galería Cross Contemporary Art y Umbrella Arts Gallery, ambas en Nueva York en el año 2014, además de estar preparando su aparición en próximas exposiciones a celebrarse ambas en Nueva York en Brownsville Museum of Fine Art y en Sideshow Gallery en el año 2017.

Página web personal: <http://susancopich.com>

### **Costa, Matías**

ARGENTINA (1973). Es fotógrafo y profesor de fotografía en las escuelas Lens y Blank Paper de Madrid. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid. Colabora en distintos medios como *The New York Times*, *La República* y *El País Semanal*. Su obra fotográfica principalmente del género documentalista, ha sido expuesta en importantes festivales como *Visa pour L'Image* en Perpiñán, la *Fotobiennale de Moscú*, y el Festival *PhotoEspaña*. Su obra fotográfica forma parte de las colecciones de Caja Madrid, la Comunidad de Madrid, Moscow House of Photography y el Hubei Museum of Art. Ha recibido premios como el otorgado por la *Fondation Hachette*, así como en las convocatorias *Descubrimientos Photoespaña* en 1998, *Generaciones Caja Madrid* y en dos ocasiones ha

formado parte de la selección final en *World Press Photo* (2000 y 2002). También ha sido seleccionado para la prestigiosa *Joop Swart Masterclass* en el año 1999. Desde los cuatro años vive en España.

Página web personal: <http://www.matiascosta.com/>

## D

### **Drucker, Zackary y Ernst, Rhys**

EE.UU. (1983 y 1982). Es una pareja de artistas transgénero. Han trabajado en diversos proyectos artísticos, sobre todo relacionados con la producción de filmes documentales, videos y performance. Drucker (nacida hombre) estudió en The School of Visual Arts de Nueva York, es videoartista, fotógrafa, *performer* y productora de televisión; Rhys (nacido mujer) estudió artes en Hampshire College, es artista multimedia y trabaja como director y productor de cine. Su obra más reconocida, producida como pareja y equipo, es la serie fotográfica *Relationship* (2008-2013), que fue expuesta en la *Whitney Biennial* en Nueva York en 2014. De la misma serie se publicó el libro por la editorial Prestel Verlag en 2016. Por otra parte el cortometraje *She Gone Rogue* (2012), es una obra que rápidamente se ha convertido en referencia sobre la transformación de mujeres transgénero. Esta pieza también fue expuesta en la *Whitney Biennial* en 2014.

## F

### **Frías, Verónica Ruth**

ESPAÑA (1978). Estudió Bellas Artes en la Universidad de Sevilla. Es una artista multidisciplinar emergente que trabaja sobre todo con performance, instalación y video. Su obra formó parte de la exposición *In Situ*, celebrada en el año 2014 en Casa Sostoa, un espacio alternativo en Málaga, España. Entre



otras exposiciones colectivas y eventos en los que realiza performance o intervenciones, están: *Te presto mi cuerpo*, dentro de la exposición *Narraciones (Extra)ordinarias*, Galería ABA art, Palma de Mallorca, 2011; *Entrecot - Carne de artista*, Experimenta Málaga, 2016; Performance "*Mira que si te quise*" en Artà, en la Plaça Conqueridor, Islas Baleares, 2015; Proyecto *La Semilla Blanca*, en Sierra Centro de Arte en Santa Ana la Real, para la Ruta FMALE, Huelva, 2012.

Página web personal: <http://cargocollective.com/veronicaruthfrias>

## G

### Goldberg, Diego

ARGENTINA (1946). Es fotoperiodista desde 1974, lo que lo ha llevado a cubrir eventos alrededor del mundo, desde los viajes papales hasta la revolución en Nicaragua y la guerra de las Malvinas. Su trabajo se publica regularmente en medios como *TIME*, *Newsweek*, *Life*, *The New York Times Magazine* y otros. En 1984 fue ganador del segundo lugar de World Press por la cobertura del décimo aniversario de la caída del Presidente Allende. En 1998 el proyecto *La flecha del tiempo / The Arrow of Time* fue ganador de la Medalla de Oro otorgada por *Society of Publications Design Annual Awards competition* y al mismo tiempo fue reconocido con el *Distinguished Achievement Award* otorgado por *Art Directors Club of New York*. Así mismo, ha formado parte de importantes festivales, entre los que destacan el *Festival Arles 1989* y *Latinamerican Photography*, en Burden Gallery, New York, 1989.

Página web personal: <http://www.diegogoldberg.com/>

### Goldin, Nan

EE.UU. (1953). Estudió Artes en la School of the Museum of Fine Arts/Tufts University en Boston. Su obra más importante ha sido *The Ballad of sexual*

*dependency*, que desde su primera exhibición en la Burden Gallery de Aperture Foundation, Nueva York en 1986, se ha expuesto en innumerables ocasiones alrededor de todo el mundo. En 1996 el Whitney Museum of American Art le organizó una exposición retrospectiva que viajó a diversos espacios internacionales.

Entre sus últimas exposiciones destacamos: *Blood on my hands*, Matthew Marks Gallery, Nueva York, 2016; *The Ballad of Sexual Dependency*, Moma, Nueva York, 2016; *Nan Goldin*, Berlinische Galerie, Berlín, 2010; *Heartbeat*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2012, así como *Nan Goldin*, Guido Costa Projects Gallery, Turín, 2015.

Su obra forma parte de numerosas colecciones, como las de: Tate Modern en Londres; Museum of Modern Art de Nueva York; Guggenheim de New York; Whitney Museum of American Art; Los Angeles County Museum of Art, entre tantas otras colecciones. Ha recibido cerca de cuarenta reconocimientos por su trayectoria otorgada tanto por instituciones norteamericanas así como internacionales, entre ellos el *Hasselblad Award*, en Suiza en 2007; la *Medaille de la Ville de Paris*, en Francia 2004 y el premio *Mother Jones Documentary Photography Award*, San Francisco, 1990.

De las numerosas monografías publicadas de su obra, destacan: *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture Foundation, 1986; *Nan Goldin*, London, Phaidon Press, 2001; *Fantastic Tales, The Photography of Nan Goldin*, Weinberg Palmer Museum of Art 2005; *Ten Years After*, Turin, Scalo Zurich & West Zone, 1997, entre otras. Ha sido merecedora de reconocimientos como el *Mother Jones Photography Award* y el *Maine Photographic Workshop Book Award for Documentary Book of the Year*. Vive y trabaja en Estados Unidos y en París.

## H

### **Hampton, Léonie (antes Léonie Purchas)**

EE.UU. (1978). Es fotógrafa y profesora en el Máster de fotoperiodismo y fotografía documental del London College of Communication. Estudió fotografía en el mismo instituto, después de haberse graduado en Historia del Arte. Su trabajo ha sido expuesto en diversos espacios internacionales, como el Centre Pompidou en París, y los espacios MACRO y Palazzo Delle Esposizione en Roma. Ha sido merecedora de distintos premios y distinciones, entre los que destacan su nominación al *Prix Pictet Award* en 2015, el primer lugar en *KLM Paul Award* en 2009 y en *F Award* de 2008.

Además de su libro *In the Shadow of things*, publicado por Contrasto en 2011, su obra ha sido referenciada en el prestigioso espacio para la difusión y crítica de la fotografía contemporánea *Lightbox*, de la revista Time. Actualmente vive y trabaja en Londres.

Página web personal: <http://www.leoniehampton.com>

### **Heintz, Suzanne**

EE.UU. (1965). Es fotógrafa y videoartista. Estudió arte en Pratt Institute en Nueva York. Su proyecto *Life Once removed*, ha sido publicado en múltiples plataformas digitales así como en prensa. Su obra fue expuesta en la muestra individual *Playing House*, celebrada en JoAnne Artman Gallery, Nueva York en 2015. El libro *Life Once removed*, será publicado en 2017.

Página web personal: <http://suzanneheintz.com/>

### **Hoogland Ivanow, Martina**

SUECIA (1973). Es fotógrafa y cineasta. Realizó estudios de Bellas Artes con especialidad en fotografía en la Parsons School of Design de París y Nueva York. Ha realizado 19 exposiciones individuales en París, Estocolmo, Berlín, Nueva York y Londres, entre las que destacan *Circular wait*, en la Next level

Gallery de Paris, 2016 y *Far too close*, expuesta en Hermes Foundation, Nueva York en el año 2012 y en la exposición *Swedish Photography*, celebrada en Berlín, en el año 2010. Ha participado en una veintena de exposiciones colectivas celebradas en festivales de fotografía alrededor del mundo, entre las que destacan el *Fotomässan* (Estocolmo, 2007), *Pingyao International Photography festival*, (Pingyao, China, 2013) y la exposición *Different Distances*, realizada por Aperture, Nueva York, 2014. Tiene publicado cuatro libros con su obra fotográfica: *Circular Wait + Satellite*. Livrasion books and Art and Theory publishing, 2015; *Speedway*. Livrasion Books, 2014; *Elephant and Castle*. Kningdisk, 2011 y *Far too Close*, SteidlMack, 2010. Su obra fotográfica la divide en fotografía de moda y sus proyectos personales. Vive y trabaja en Estocolmo. Su obra forma parte de diversas colecciones en Estocolmo y Londres.

Página web personal: <http://www.martinahooglandivanow.com>

## K

### **Kirchuk, Alejandro**

ARGENTINA (1987). Es fotoperiodista. Su trabajo *La noche que me quieras*, fue merecedor del primer lugar en la categoría "Vida cotidiana", en el prestigioso concurso internacional *World Press Photo*, edición 2012. Su distintos proyectos documentales han sido reconocidos por otras importantes agencias y organizaciones, como *Magnum Expression Award*, *PhotoEspaña*, *Lumix Foto Festival*, *POYi Latinoamérica* y también *Terry O'Neil Award*. También ha sido becario del Fondo Nacional de las Artes de Argentina. Colabora en distintos medios como, *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *ESPN*, entre otros espacios. Ha expuesto de manera individual y colectiva en diez ocasiones, entre las que destacan: ***Ian Parry Scholarship Exhibition*** en Getty Images Gallery, Londres, 2011, Inglaterra y en la muestra colectiva ***Esquizofrenia tropical***, Festival *PhotoEspaña* 2012. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Página web personal: <http://alejandrokirchuk.com>

## L

### **Laguillo, Camino**

ESPAÑA (1971). En 1995 se muda a Nueva York y ahí estudia dibujo en la Art Students League of New York y también video en la School of Visual Arts. Se formó en fotografía de manera autodidacta y desde 2007 ha continuado su formación como fotógrafa, habiendo participado en diversas exposiciones colectivas y expuesto individualmente en Nueva York, Madrid, Barcelona, Cádiz y Sevilla. Entre sus exposiciones se puede mencionar su presencia en *31 Women in Art Photography* celebrada en Hasted Kraeutler Gallery en Nueva York, así como en La New Gallery de Madrid, la Sala Kursala en Cádiz y los festivales *Valid Foto* en Barcelona, y *SevillaFoto*. Ha sido premiada en el festival internacional Emergent-Lleida en 2010. Vive y trabaja en Sevilla.

Página web personal: <https://www.caminolaguillo.com>

### **Landau Connolly, Pamela**

EE.UU. (1959). Realizó estudios de licenciatura y maestría en fotografía en distintos centros de prestigio de Nueva York como la School of Visual Arts, la University of Hartford-Hartford Art School y el Internacional Center of Photography. Cuenta con dos exposiciones individuales realizadas en Spazio Gallery y en lot84 Gallery, ambas en Nueva York. También ha participado en por lo menos catorce muestras colectivas, entre las que destacan *Best Contemporary Photography 2015*, en el Wayne Museum of Art, y en el año 2013 la participación en la Komineck Gallery de Berlín, que incluyó la auto publicación de su libro *Halfway Pretty*. Ha sido ganadora de diversos premios en concursos fotográficos, entre los más importantes están el segundo premio en el *Krappy Kamera Competition*, organizado por Soho Photo, en Nueva York en el año 2008 y la selección de su obra para el *Taylor Wessing*

*Photographic Portrait Prize Exhibition*, en el año 2015, convocado por la National Portrait Gallery de Londres. Se desempeña como fotógrafa y como profesora de fotografía en distintas instituciones.

Página web personal: <http://www.pamconnollyphoto.com>

### **Ledare, Leigh**

EE.UU. (1976). Su carrera fotográfica se ha desarrollado a partir de la obra *Pretend You're Actually Alive*, que en 2009 fue seleccionada para la exposición *Ça Me Touche* comisariada por Nan Goldin en el festival anual Recontres d'Arles en Francia. Desde entonces su obra se ha exhibido de manera individual en WIELS, Bruselas, 2012; The Box, Los Angeles, 2012; Galería Pilar Corrias, Londres, 2012; The Garage Centre for Contemporary Culture, Moscow, 2010; entre otras sedes. También ha estado en exposiciones colectivas, de las que destacan las realizadas en la galería Shirn Kunsthalle en Frankfurt, 2012 y en el MoMA PS1 de Nueva York en 2010. Ha impartido talleres y conferencias en la Universidad de Yale, en Columbia University, en New York University y en el California Institute of Arts. Entre sus publicaciones monográficas están: *Ana and Carl and some other couples*, Nueva York, Andrew Roth, 2014; *Leigh Ledare et, al.*, Mousse Publishing, Milán, 2012; *Double Bind*, MFC-Michel Didier, París, 2012 y *Pretend You're Actually Alive*, PPP Editions, en colaboración con Andrew Roth, 2008. Vive y trabaja en Nueva York.

### **Llonch, Miquel**

ESPAÑA (1963). Es fotógrafo comercial y combina su actividad fotográfica con proyectos personales. Estudió fotografía en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Ha realizado su formación como fotógrafo participando en talleres de Paolo Roversi, Antoine d'Ágata y Pierre Gonnord,

entre otros. Su obra fotográfica ha sido expuesta de manera individual y colectiva en diez ocasiones, entre las que destacan la realizada en *La New Gallery*, de Madrid con la exposición de su proyecto *In the fields of gold* en 2012 y la realizada como parte de la selección *PhotoEspaña Descubrimientos* en el año 2009.

Página web personal: <http://www.miquelllonch.com>

## M

### **Mann, Sally**

EE.UU. (1951). Es una de las fotografías más importantes de Estados Unidos. Ha sido merecedora de numerosos premios, otorgados por importantes instituciones como la Guggenheim Foundation. Su obra forma parte de más de cuarenta colecciones, entre las que destacan las del Museum of Modern Art, en Nueva York; George Eastman House International Museum of Photography and Film en Rochester, Nueva York; Tokyo Metropolitan Museum of Photography Japan y The Whitney Museum of American Art también en New York. Cuenta con dieciocho monografías, realizadas desde 1997, siendo la más importante *Immediate Family*, publicada por Aperture en 1992. Cuenta con casi un centenar de exposiciones individuales y con más de 160 participaciones en exposiciones colectivas.

Página web personal: <http://sallymann.com/>

### **Marder, Marie**

EE.UU. (1971). Vive y trabaja en Los Ángeles. Graduada de Bard College y con una maestría en Yale University, Marder ha desarrollado su carrera como fotógrafa en el ámbito comercial, de moda y también desde el desarrollo de proyectos artísticos. Su obra forma parte de importantes colecciones que albergan instituciones como The Metropolitan Museum of Art, The Solomon R. Guggenheim Museum así como el Seattle Art Museum. Cuenta con diez exhibiciones individuales, entre las que destacan *Nine*, Galerie Gabriel Rolt, en Ámsterdam, 2006 y *Anatomy*, Leslie Tonkonow Art Projects en Nueva York, 2013. Su trabajo también se ha mostrado en numerosas exposiciones colectivas como *The Kids Are Alright*, Galerie Gabriel Rolt, Amsterdam, 2005; *Desire*, Gagosian Gallery and Deitch projects, Art Basel, Miami, 2016 y *Everyday Epiphanies: Photography and Daily Life Since 1969* en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2013. Su obra está publicada en numerosos catálogos y libros especializados en fotografía contemporánea, como *Auto Focus*, Thames and Hudson, editada por Susan Bright en 2010 y también cuenta con dos monografías, *Marie Marder: Anatomy*, Twin Palms, 2013 y *Marie Marder: Carnal Knowledge*, Violette Editions, 2011.

Página web personal: <http://www.mariemarder.com/>

### **Matthew, Anu Palakunnathu**

INGLATERRA (1964). Su obra fotográfica ha sido expuesta en diversas ocasiones, entre las que destacan su exposición retrospectiva *Generations* en el Royal Museum de Toronto en el año 2015, y en la galería sepiá EYE de Nueva York en el mismo año. También ha formado parte de distintas exposiciones colectivas, como las exposiciones colectivas celebradas en importantes sedes, como *37 Still Lives*, National Institute of Design, Ahmedabad, India, 2013; *Beyond Bollywood Indian-Americans Shape the Nation*, Smithsonian National Museum of Natural History, Washington DC, 2015; *Self, Model, and Self as Other*, The Museum of Fine Art, Houston, Texas, 2013. Ha recibido varias becas de producción, como la John Gutmann Fellowship y Rhode Island State Council of the Arts Fellowship. Su trabajo se encuentra en colecciones como



la George Eastman House, el Royal Ontario Museum, Fogg Museum, Museum of Fine Arts de Houston, entre otros. Su obra ha formado parte de publicaciones como: *Blink*, Phaidon en 2002, *Autofocus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*, Thames and Hudson, 2010 y *Home Truths: Photography and Motherhood*. Art Books: London, 2013. Es profesora de fotografía en University of Rhode Island.

Página web personal: <http://www.annumatthew.com/>

### **McGinley, Ryan**

EE.UU. (1977). Estudió diseño gráfico en Parsons School of Art and Design en Nueva York, es fotógrafo autodidacta. Su obra fotográfica ha sido expuesta en cerca de treinta ocasiones de manera individual. La exposición más importante para el desarrollo de su carrera fue la muestra individual que realizó en el año 2003 en el Whitney Museum of American Art con la exposición *The Kids Are Alright*. Además, su obra se ha expuesto en *Rencontres Internationales de la Photographie Arles*, Francia, 2005, en *Art Basel* de 2012 y 2015, entre otras muestras individuales. Cuenta con tres monografías: *You and I*. Twin Palms Publishers: Santa Fe, 2011; *Whistle for the Wind*. Rizzoli: New York, 2012; *Way Far*. Rizzoli: New York, 2015 y BURNETT Abrahms, Nora (ed.). *McGinley, Ryan. The Kids Were Alright*. Rizzoli: New York, 2017.

Página web personal: <http://ryanmcginley.com>

### **Meyer, Pedro**

ESPAÑA (1935). Es una de las más importantes figuras en el ámbito de la fotografía en México. Fue fundador y presidente del Consejo Mexicano de Fotografía. Organizó los primeros tres grandes coloquios sobre fotografía Latinoamericana y es el fundador del importante portal web *ZoneZero*. Además de fotógrafo, se ha desempeñado como editor, profesor y comisario. En 1991, fue el creador del primer CD-ROM que integró imágenes y audio, con su proyecto titulado *Fotografía para recordar*. Cuenta con doce

monografías sobre su obra, entre las que destacan *A Kind of Touching Beauty: Photographs of America by Pedro Meyer*. Seagull Books. Texto de Jean-Paul Sartre, 2011; *Herejías*. **México**: Lunwerg Editores, 2008 y *Truths and Fictions. A Journey from Documentary to digital photography*. New York: Aperture, 1995, Introducción de Joan Fontcuberta. Su obra fotográfica ha sido expuesta en más de 260 exposiciones alrededor del mundo, y su obra forma parte de importantes colecciones como: International Centre of Photography, George Eastman's House, San Francisco's Modern Art, en Estados Unidos y The Georges Pompidou Centre for the Arts, entre muchas otras colecciones. En el año 2007 creó la Fundación Pedro Meyer, un espacio dedicado a la reflexión, formación e investigación de la imagen y los nuevos medios. En el año 2015, fundó el FotoMuseo Cuatro Caminos en el norte de Ciudad de México, un espacio que trabaja sobre las nuevas visiones en la fotografía contemporánea.

Página web personal: <http://www.pedromeyer.com>

### **Molina Tondopó, Roberto**

MÉXICO (1978). Es diseñador gráfico, ha obtenido su formación como fotógrafo en el Seminario de Fotografía Contemporánea del Centro de la Imagen en México. En el año 2011 fue ganador de la prestigiosa beca para fotógrafos emergentes otorgada por la Tierney Fellowship Foundation de Nueva York. Su trabajo ha sido mostrado en distintas exposiciones colectivas, entre las que destacan: Festival *Photoville*, Brooklyn, 2012; *III Foro Latinoamericano de Fotografía de Sao Paulo*, 2013 y Festival *PHotoEspaña*, 2013. Su obra se ha publicado en medios como *The Sunday Times Magazine*, *OjodePez* y *ZoneZero*, entre otras. Cuenta con una monografía: *La casita de turrón*. Madrid: La Fábrica, 2015.

### **Moscovitch, Keren**

ISRAEL (1978). Es fotógrafa y artista de performance. Estudió artes en la universidad de Georgetown y realizó un máster en fotografía en la School of

Visual Arts de Nueva York donde actualmente labora como docente. Su obra se ha expuesto en las muestras individuales *Me Into You*, (the) Slap-n-Tickle (me) Gallery, en Kansas, 2009 y *Un-earthly Remains*, Vlepo Gallery en Staten Island, 2005. También ha participado en cerca de veinte muestras colectivas, entre las que destacan: *See What I Mean*, Visual Arts Gallery, Nueva York, 2005; *5 Emerging Artists*, 29x29, Bruce Silverstein Gallery, Nueva York, 2012 y *Derivas*, Largo das Artes, Rio de Janeiro Brazil, 2014. Cuenta con la monografía *Me Into You*, editada por Edition One Books en 2012. Vive y trabaja en Nueva York.

Página web personal: <http://kerenmoscovitch.com>

### **Murray, Katy**

EE.UU. (1974). Es fotógrafa y videoartista. Estudió en la School of Visual Arts de Nueva York y realizó una maestría en Yale University School of Art. Su trabajo ha sido expuesto en al menos doce exposiciones colectivas en Estados Unidos Unidos, entre las que destacan las realizadas en The Museum of Contemporary Photography de Chicago, 2014 ; International Center of Photography, Nueva York, 2008; Queens Museum of Art, Nueva York, 2004 y la realizada en The Photographer's Gallery en Londres, 2013. Su primer monografía titulada *All The Queens Men*, ha sido publicada por Daylight Books en el año 2013. También ha publicado obra en catálogos colectivos como *Home Truths: Photography and Motherhood*. editado por Susan Bright, editorial Art Books, 2013; *Beyond Compare: Women Photographers on Beauty*, Unilever, Canadá, 2004 y *The Sprit of Family*, Henry Holt and Co., 2002. Actualmente es profesora en Hunter College, New York Univerity y la School of Visual Arts también en Nueva York.

Página web personal: <http://katiemurray.com/>

## **P**

## **Pepe, Dita**

REPÚBLICA CHECA (1973). Estudió fotografía creativa en Silesian University en Opava. Ha recibido distintos reconocimientos por su trabajo como: *Personality of Czech Photography* en 2012 por la publicación de su libro *Autoportréty* y también ha sido nombrada fotógrafa del año en 2013, por *Czech Grand Design*. Su obra se ha publicado en múltiples libros y catálogos, entre los que destacan BIRGUS, Vladimír y MLČOCH, Jan. *Czech Photography of the 20th Century: A Guide*, Prague: Kant & Uměleckoprůmyslové Museum, 2005 y BRIGHT, Susan. *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson, 2010. Su obra se ha exhibido individualmente desde 2002 en cerca de treinta exposiciones, entre ellas destacan: *Self-portraits from Ostrava*, Sächsisches Staatsministerium, Dresden, Alemania, 2011 y *Transphotographi ues*, Lille, Francia, 2009. Ha publicado cuatro libros sobre su obra: *Slečny (The misses)*. Těšínská tiskárna, 2012; *Self-portraits*. Galerie Valchařská, 2014; *Intimita*. Helbich, 2016 y *Měj ráda sama sebe / Love yourself*. GVUO y Tiskárna Helbich, 2016. Todos ellos hechos en la República Checa.

Página web personal: <http://www.ditapepe.cz/>

## **S**

### **Sáenz, Jorge**

ARGENTINA (1958). Es fotoperiodista desde 1987. Ha trabajado en distintos medios periodísticos de Argentina y Paraguay, como la prestigiosa agencia Associated Press. Cuenta con varias publicaciones de su obra periodística, como *Rompan filas* (1996), que aborda el servicio militar obligatorio en Paraguay. Su última publicación (y la única aborda su vida privada) es a la que hacemos referencia en esta investigación, titulada *Todos los pájaros crecen*,

publicada en el año 2002 por la editorial La Luminosa en Buenos Aires. Su trabajo fotográfico lo desarrolla entre Buenos Aires y Asunción.

### **Sancari, Mariela**

ARGENTINA (1976). Ha recibido formación como fotógrafa en distintos talleres impartidos por importantes fotógrafos, como Antoine d'Agata, Agnes Merat, Adela Goldbard y Valerie Mrejen. Su proyecto *Moisés* ha sido seleccionado en distintos cursos internacionales, entre los que destacan *BEST PHOTOBOOKS KASSEL*, 2016; *5th Singapore International Photography*, 2016; *Premio Buenos Aires Photo*, 2015 y *GUATEPHOTO 2015 Photobook Award*, entre otros. En 2014 fue ganadora del Premio Descubrimientos PHotoEspaña 2014, y también fue nombrada uno de los *Discoveries of the Meeting Place* de FotoFest y participante de la exposición de FotoFest Biennial 2014 en Houston, Texas, EUA. Su libro *Moisés* fue publicado por La Fábrica en 2015. Su obra ha sido mostrada en ocho exposiciones individuales celebradas en India, Estados Unidos, España, Argentina y México, entre las que destaca *Moisés*, Descubrimientos PHotoEspaña, Madrid, España. También ha participado en más de cuarenta exposiciones colectivas alrededor del mundo. Vive y trabaja en Ciudad de México.

Página web personal: <http://marielasancari.com/>

### **Sobol, Jabob Aue**

DINAMARCA (1976). Estudió fotografía en Fatamorgana The Danish School of Art Photography y en The European Film College. Su primer proyecto fotográfico titulado *Sabine*, fue expuesto en 2004 en la galería Frederiks Bastion en Copenhague, desde ese momento su trayectoria artística ha sido reconocida con distintos premios como el que otorga The Danish Arts Foundation en sus emisiones de 2003, 2008 y 2009; el primer lugar en el concurso World Press Photo 2006, y el premio Leica European Publishers Award en 2008. Ha realizado más de cuarenta exposiciones individuales

alrededor del mundo, entre las que destacan: *Arrivals and Departures*, Polka Galerie, París, 2016; *Sabine*, Lianzhou Foto, China, 2015 y *L'Intima Distanza*, Scalone Vanvitelliano, Pesaro, Italia, 2015. Además ha participado en cerca de veinte exposiciones colectivas, como: *Contemporary Danish Photography*, FotoFest, Houston, USA, 2007; *Face of Our Time*, San Francisco Museum of Modern Art, 2011 y *Sons and lovers*, Galleri Bossky, Copenhagen, 2000, entre otras. Es miembro de la prestigiosa agencia Magnum Photos. Vive y trabaja en Bangkok y Copenhagen.

Página web personal: <http://www.jacobauesobol.com>

### **Sohier, Sage**

EE.UU. (1954). Durante más de treinta años como fotógrafa, ha realizado múltiples exposiciones y ha sido merecedora de diversos premios. Entre las exposiciones individuales más importantes, destacan: *At Home with Themselves* en The Houston Center for Photography, 1990; *Perfectible Worlds* en Foley Gallery, Nueva York, 2008 y *At Home With Themselves: Same-Sex Couples in 1980s America*, celebrada en Carroll and Sons Gallery, Boston, 2015. Ha sido profesora de fotografía en Harvard University, Wellesley College y en Massachusetts College of Art. Su trabajo editorial ha sido publicado en medios como *The New York Times Magazine*, *TIME* y *Newsweek*, entre otros. Su obra forma parte de las colecciones de Museum of Modern Art en Nueva York, el Museum of Fine Arts en Houston y el Brooklyn Museum, entre otros. Ha publicado cuatro monografías con su obra, entre ellas *At Home With Themselves: Same-Sex couples in 1980s America*, Spotted books, 2014, *About Face*, Columbia College Chicago Press, 2012 y *Witness to Beauty*, Kehrer Verlag, 2016.

Página web personal: <http://www.sagesohier.com/>

## **Sultan, Larry<sup>†</sup>**

EE.UU. (1946-2009). Estudió Ciencias Políticas en la Universidad de California en Santa Bárbara y realizó una maestría en artes en el San Francisco Art Insitute, donde se formó como fotógrafo. Inició su carrera fotográfica con el proyecto *Evidence*, que generó junto con Mike Mandel en 1977. Su obra forma parte de las colecciones del Art Institute of Chicago, el San Francisco Museum of Art y el Whitney Museum of American Art en Nueva York. Entre sus exposiciones individuales más importantes están: *Evidence*, San Francisco Museum of Art, 197; *Larry Sultan: Here and Home*, Los Angeles County Museum of Art, 2014; *Larry Sultan*, Kunst Museum Bonn, Alemania, 2014 y la próxima retrospectiva a celebrarse en el San Francisco Museum of Modern Art en la primavera de 2017. Han sido publicadas siete monografías de su obra, entre ellas: *Evidence*, New York, D.A.P/Art Publishers, 1977; *Katherine Avenue*. Hannover: Steidl, 2010; *The Valley*. New York: Scalo, 2004; y *Pictures from Home*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1992.

Página web personal: <http://larrysultan.com>

## **T**

### **Tanoira, Inés**

ARGENTINA (1979). Estudió cine y fotografía en Buenos Aires, donde además ha participado en distintos talleres de formación fotográfica. Se desempeña como fotógrafa en distintos medios publicitarios además de realizar paralelamente sus proyectos personales. Ha tenido una exposición individual en el año 2011 en la fotogalería FCE-UNC de Córdoba, Argentina y ha participado en once exposiciones colectivas en Argentina, República Dominicana y España. Su proyecto *Adentro* fue publicado en 2011 por la Editorial La Luminosa. Fue merecedora del premio especial en la Feria de Libros de Fotos de Autor, FelifaDOT 2011, celebrada en Argentina y en el mismo año fue seleccionada en el visionado de portafolios *Trastlántica* organizado por *PhotoEspaña* 2011 en La Paz, Bolivia.

Página web personal: [www.inestanoira.com.ar](http://www.inestanoira.com.ar)

## Y

### **Yang, Jinna**

EE.UU. (1988). Es fotógrafa, periodista, especialista en fotografía de viaje y *fashion blogger*. Su proyecto fotográfico *For my father* (2013), publicado en la plataforma *Project Inspo*, la proyectó internacionalmente, logrando millones de visitas, entrevistas y publicaciones en medios como CNN, E!, NBC, Today, TIME Magazine, etc. Colabora en distintas revistas especializadas en moda y viajes, como Vogue, Condé Nast, BBC World o The Huffington Post. También ha colaborado con distintas compañías, como Dolce & Gabbana, Barneys New York, Levi's, Naked Juice y Guess.

Página web personal: <http://projectinspo.com/>

### **Yñán, Román**

ESPAÑA (1976). Es fotógrafo y editor, su trabajo se ha expuesto en diversas ocasiones, entre las que destacan: *Domestic*, Espai Cultural Caja Madrid, 2010; *SELF. Una exposición sobre el "otro" autorretrato*, Galería H<sub>2</sub>O, 2014 y también formó parte de la *Selección Oficial Photoespaña 2014*, dentro del marco *P2P. Prácticas contemporáneas en la fotografía española*. En el año 2013 se exponen sus series familiares en *Openhouse Project* de Barcelona, con el título de: “*Hola me llamo Román, y hago fotos a mi familia*”. También la revista *RawView*, publicó su obra en el ejemplar #5, editado por Christopher Nunn en 2016.

Página web personal: <http://www.romanynan.com>



## Apéndice 2. Tabla resumen del análisis de obra fotográfica



**Apéndice 2. Tabla resumen del análisis de la obra fotográfica**

<b>Autor</b>	Almendros, Alfonso	Álvarez Errecalde, Ana	Álvarez, Daniel S.
<b>Proyecto</b>	<i>Family Reflections</i> , 2011-2013.	<i>El nacimiento de mi hija</i> , 2005.	<i>Oku he</i> , 2008-2012.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	A partir de una evidente crisis en la relación entre los distintos miembros de su familia, el autor reflexiona sobre la actual situación y su posible conexión con la tragedia ocurrida en la infancia del autor cuando su padre murió.	Realiza autorretratos en el momento inmediato al parto de su primer hija, dejando ver su cuerpo sangrado, el cordón umbilical y la placenta como parte de un proceso natural en el que la visibilidad de un parto real pretende desplazar a los modelos clásicos, poéticos y asépticos representados en el arte y la publicidad.	Utilizando el estilo de un diario de viaje, representa el modo en que conoció y se enamoró de su esposa durante un viaje a Japón. Combina fotografías de momentos íntimos con imágenes del contexto urbano.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	Altamente escenificada. Los personajes aparecen en poses claramente dirigidas, enigmáticas y alejadas del tradicional concepto de retrato.	Son autorretratos en los que aparece la autora posando, utiliza luz artificial, ve a la cámara y sonríe. Pero la escenificación o la pose se contraponen con el instante que fotografía y hace funcionar al medio fotográfico más desde un discurso documentalista.	Poca intervención, las imágenes son de estilo documentalista. La mayor parte son fotografía de instantes, aunque en algunas imágenes hay poses y los personajes ven a la cámara.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	Aparece en algunos autorretratos pero no se identifica su rostro.	Sí.	No aparece, sólo en un par de imágenes de la serie se ve su espalda.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	Madre, hermanos, tíos.	Hija.	Esposa.
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	Padre.	Hija.	Esposa.
<b>Espacio representado</b>	Espacios interiores en decadencia, probablemente una casa vacía que utiliza como escenario y un par de imágenes que parecen ser el salón de una casa familiar. El espacio exterior son paisajes abiertos.	No hay - Utiliza un fondo blanco.	Generalmente la casa familiar, el dormitorio y el baño. Pero también hay espacios exteriores urbanos.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	No. / Con el paso del tiempo pasan a ser conformadas como un proyecto artístico y/o de denuncia.	Sí.
<b>Observaciones</b>			

Autor	Anderson, Christopher	Antoni, Janine
Proyecto	<i>Son</i> , 2008-2011.	<i>Inhabit</i> , 2009; <i>Lattice</i> , 2009 y <i>One Another</i> , 2008.
Temática representada en la serie fotográfica	Fotografía a su bebé y su vida cotidiana junto a su esposa, al tiempo que reflexiona sobre el hecho de ser hijo, pues su nueva paternidad coincide en el tiempo con el diagnóstico de cáncer de su padre.	En <i>Inhabit</i> realiza una instalación en la que se suspende con un arnés en la dormitorio de su hija, mientras sus piernas sirven de soporte a una casa de muñecas en la que una araña teje su red. Aborda así su cuerpo como una estructura que soporta el drama familiar. En la fotografía <i>One Another</i> , realiza una reflexión sobre el cariño y cuidado recíproco entre madre e hija.
Escenificación de la toma fotográfica / La pose	Las imágenes responden a un estilo documentalista, aunque hay imágenes con poses claramente dirigidas por el autor.	<i>Inhabit</i> es el registro de una instalación y de una acción completamente dirigida por la artista. En la fotografía <i>One Another</i> , la imagen parece registrar un instante, pero por la naturaleza del proyecto se entiende también como una imagen construida.
Presencia del artista en la imagen	No aparece.	Sí.
Miembros de la familia retratados	Hijo, esposa y padre.	Hija.
Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto	Hijo.	Hija.
Espacio representado	Generalmente la casa familiar, dormitorios, cocina, salón y baño. Pero también espacios exteriores urbanos y suburbanos, con los que el autor no guarda una relación directa en el sentido de pertenencia o identidad.	La dormitorio de su hija.
¿Imágenes concebidas para ser expuestas?	No / Con el paso del tiempo pasan a ser conformadas como un proyecto artístico.	Sí.
Observaciones	A partir de los dos años de edad de su hijo, el autor dejó de publicar imágenes en los que exhibiera su cuerpo desnudo o comprometiera de alguna manera a su persona. Esto, como un modo de marcar una línea entre lo público y lo privado y el derecho del niño a decidir sobre el uso de su imagen.	Las fotografías son registro de una instalación y/o una acción. La artista hace uso de la fotografía como proceso de documentación, más que como una obra fotográfica. En este caso se revisan fotografías específicas que ha realizado la autora y no un proyecto.

<b>Autor</b>	Barney, Tina	Bernabeu, Mira	Billingham, Richard
<b>Proyecto</b>	<i>Theater of Manners</i> , 1982 - en proceso.	<i>Mise en scène I</i> , 1996.	<i>Ray's a Laugh</i> , 1990-1996.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	Representa la vida cotidiana de su círculo familiar más cercano durante reuniones familiares o en el día a día. Sus fotografías se destacan por representar el modo de vida de la clase social alta a la que pertenece su familia, al tiempo que retrata las relaciones entre sus miembros frecuentemente percibidas como frías y distantes.	Convoca a toda su familia extendida para posar en el escenario de un teatro. De esta manera cuestiona la realidad de la convivencia dentro de su grupo familiar, evocando las fricciones, los desacuerdos y los modos diversos de pensamiento entre los múltiples miembros que componen la diversidad del grupo.	Retrata a su padre alcohólico y el ambiente familiar junto a su madre y hermano. Registra con detalle su hogar humilde y caótico localizado en un bloque de viviendas de protección oficial en Inglaterra.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	La mayor parte de las imágenes son altamente escenificadas, con poses dirigidas y control de la iluminación, aunque el efecto final deja abierta una lectura hacia una fotografía de instante. En algunas ocasiones la mirada se dirige a la cámara, las poses frecuentemente son rígidas y dirigen la mirada a la cámara.	Altamente escenificada. Toda la familia posa siguiendo las indicaciones del fotógrafo.	No hay escenificaciones. Son fotografías de instantes que registran el día a día de la familia. Aunque en algunas imágenes aparecen los personajes posando para la cámara, la mayor parte de las tomas corresponden al estilo de la fotografía instantánea.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	En algunas imágenes aparece la fotógrafa acompañando al grupo familiar.	No aparece.	No aparece.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	Hermanas, hijos, sobrinos, familia extendida.	Familia extendida. Abuelos, padres, tíos, primos, sobrinos, etc.	Padre, madre y hermano.
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	Familia extendida.	Familia extendida.	Padre.
<b>Espacio representado</b>	Principalmente el interior de las viviendas de sus familiares y la de la propia artista.	Teatro.	El interior de la vivienda. Dormitorios, salón, baño y cocina.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	Sí.	No / Las fotografías fueron hechas inicialmente para que el artista las usara como medio auxiliar en la elaboración de pinturas.
<b>Observaciones</b>	Es una de las primeras artistas que utilizó la técnica del gran formato en la impresión de sus imágenes, develando así múltiples detalles que sólo se pueden percibir de ese modo. Al mismo tiempo el formato permite una escala suficiente que hace posible transmitir al espectador el efecto de estar "dentro" de los espacios privados en los que se desarrolla toda la serie.		

<b>Autor</b>	Blackmon, Julie	Blum, Aaron	Busquets, Dante
<b>Proyecto</b>	<i>Domestic Vacations</i> , 2008 - en proceso.	<i>Born and Raised</i> , 2007 - en proceso.	<i>Sateluco</i> , 2005 - en proceso.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	A partir de fotomontajes cuidadosamente realizados, recrea escenas de la vida familiar con sus tres hijos en las que el absurdo, el juego y el caos son una constante. Reflexiona así sobre el hecho de conciliar ser madre y artista en una sociedad centrada en los niños y al mismo tiempo en el propio individuo.	Fotografía a su familia y amigos en el contexto de Appalachia, West Virginia, para crear su propia definición del lugar de origen y de la familia.	Retrata el barrio, la casa y la zona urbana de clase media-alta en la que creció en Ciudad de México, como un modo de reconciliación con el espacio y también como una forma de búsqueda de identidad.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	El montaje y la escenificación es el eje del proyecto. Recrea espacios digitalmente, hace posar a los niños y a ella misma, controla cada uno de los aspectos de la escena en la producción y en la post-producción digital.	Paisajes sin intervenir. En las imágenes de interiores domésticos y retratos hay dirección pero sin alterar demasiado la escena.	La mayor parte del proyecto es de arquitectura y espacios interiores que no interviene. En los pocos retratos que hay en la serie, los personajes posan a la cámara.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	Sí, aunque en pocas imágenes.	No aparece.	No aparece.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	Hijos, sobrinos, hermana y esposo.	Padres, tíos, primos y amigos.	Tíos, primos, sobrinos y amigos.
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	Hijos.	—	—
<b>Espacio representado</b>	Generalmente los interiores de la vivienda familiar. Salón, dormitorios, baño, cocina, comedor, etc.	Paisaje e interior de casas familiares: salón y dormitorios.	Casa familiar, dormitorios, escaleras. Calles del barrio. Espacios de la zona urbana circundante a su domicilio familiar.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	Sí.	Sí.
<b>Observaciones</b>			

<b>Autor</b>	Cárdenas Palacios, Alejandra	Carp, Sarah	Casas, Ana
<b>Proyecto</b>	<i>Mis seres queridos</i> , 2011-2014.	<i>Donneuse apparentée</i> , 2008-2009.	<i>Kinderwunsch</i> , 2007-2013.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	A partir de la muerte de su padre, realiza fotografías de toda su familia a partir de la idea de una pre-nostalgia que se anticipa a su pérdida. Busca poseer todas las imágenes para intentar recordarlos, aunque aún estén vivos y a su lado.	Es un diario que comienza cuando diagnostican leucemia a su hermano. Ella se convierte en testigo y también protagonista al ser donadora de células para el tratamiento médico. La serie inicia en mayo de 2008 y termina en agosto de 2009 al fallecer su hermano.	Explora con profundidad y desde distintas posiciones el hecho de ser madre, la relación con sus hijos, la construcción de identidades y el cuerpo transformado por la maternidad.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	Los personajes que aparecen en todas las imágenes, parecen ser concientes de la presencia de la fotografía. En ocasiones posan y otras ella parece registrar un momento, pero siempre se comprende una participación consciente y dirigida en los personajes. Ni los escenarios, ni la luz, parecen modificados, respondiendo la imagen a una estética más cercana al documental.	Muy poca intervención por parte de la fotografía. Utiliza siempre los elementos que hay en la escena sin alterar la luz ni la disposición de los espacios. Realiza retratos de su hermano y también autorretratos en los que el tratamiento visual es de estilo documental.	Realiza escenificaciones en las que planea lo que sucede en la imagen, transforma el uso de los dormitorios y utiliza iluminación artificial como parte de su discurso visual y conceptual.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	No aparece.	Sí, en pocas imágenes de la serie.	Sí.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	Madre, hermanos, tíos, primos.	Hermano y madre.	Hijos, en muy pocas imágenes aparece su pareja.
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	Padre.	Hermano.	Hijos.
<b>Espacio representado</b>	Interior de la casa familiar. Principalmente dormitorios y salón. Sólo hay dos imágenes en exterior pero no se identifican bien los espacios.	La dormitorio del hospital, principalmente.	La casa familiar: dormitorios, baño y salón. También aparecen otros espacios ajenos a la casa pero son tratados de manera secundaria. La casa es entendida también como protagonista.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	Sí.	Sí.
<b>Observaciones</b>			

Apéndice 2. Tabla resumen del análisis de la obra fotográfica

<b>Autor</b>	Copich, Susan	Costa, Matías	Drucker, Zackary y Ernst, Rhys
<b>Proyecto</b>	<i>Domestic Bliss</i> , 2010-2014.	<i>The family project</i> , 2012 - en proceso.	<i>Relationship</i> , 2008-2013.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	Utiliza la sátira como forma de creación para representar las incongruencias de la felicidad familiar. Después de años de haberse convertido en madre y esposa y de encontrarse en una situación de crisis sobre los roles que juega en su hogar, realiza escenificaciones en las que reconstruye situaciones familiares imaginarias, desde un sentido del humor oscuro y dramático.	Realiza un intento de reconstrucción de la historia familiar, a partir de la recuperación de fotografías y documentos que ayudan a generar conexiones entre los distintos territorios a los que su familia ha estado obligada a migrar por generaciones.	Documenta la vida cotidiana y sentimental de los autores al tiempo que registra el proceso en el que ambos están cambiando de sexo. Es un ensayo visual que muestra con naturalidad la convivencia de una pareja transgénero.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	Altamente escenificada. Todas las imágenes son autorretratos y en algunas de ellas también suma la presencia de sus hijas y de su esposo a los que también hace posar para la cámara. Si bien hay imágenes que pretenden funcionar como la captura de un momento, en el contexto del proyecto se entienden también escenificadas.	Dado que trabaja con imágenes del archivo familiar, no se puede hablar de escenificaciones. En el caso de las fotografías que el autor realiza para sumar a las que rescata de la memoria familiar (que son imágenes de paisaje y de arquitectura), se puede decir que tienen una nula intervención por parte del autor.	El proyecto se entiende más cercano a lo documental, aunque también hay retratos que por la iluminación se comprenden dirigidos por los artistas.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	Sí, es ella el personaje principal.	No aparece.	Sí, ambos personajes.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	Hijas y esposo.	Familia extendida (aunque no especifica los miembros).	Pareja (ambos transexuales).
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	Hijas y esposo.	Toda su familia.	Pareja (ambos transexuales).
<b>Espacio representado</b>	Principalmente los interiores de la vivienda familiar: dormitorios, baño, cocina y también jardines exteriores. Algunas imágenes hacen referencia a otros espacios, como una piscina o una casa de campo.	No hay espacios íntimos, todos hacen referencia a la idea de territorio con imágenes de espacios exteriores, edificios, vistas aéreas, escaleras, etc.	Interiores de la vivienda principalmente. Dormitorio, salón, baño y demás espacios del hogar. También hay imágenes en exteriores: paisajes, clubes nocturnos, calles, etc.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	No / Aunque hay algunas (pocas) imágenes nuevas.	No / Con el paso del tiempo pasan a ser conformadas como un proyecto artístico por parte de sus creadores.
<b>Observaciones</b>		La parte más importante del proyecto está conformada por fotografías antiguas de álbumes de su familia que combina con imágenes que genera especialmente para el proyecto, por lo que paralelamente sí ha hecho fotografías concebidas originalmente para ser expuestas.	



<b>Autor</b>	Frias, Verónica Ruth	Goldberg, Diego	Hampton, Léonie (antes: Léonie Purchas)
<b>Proyecto</b>	<i>A 153 centímetros sobre la tierra</i> , 2014.	<i>La flecha del tiempo</i> , 1976 - en proceso.	<i>In the shadow of things</i> , 2007-2011.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	A partir de una secuencia de nueve imágenes en las que la artista parece emerger de la tierra, realiza una metáfora sobre la fertilidad de su cuerpo en relación con la fertilidad de la tierra.	Durante cuarenta años ha realizado el mismo día del año un retrato de él con su esposa. Con el paso de los años se han ido sumando los hijos y después las esposas de éstas y sus nietos. Son fotografías en primerísimo plano, que tienen como objetivo mostrar los rostros y el paso del tiempo en ellos.	Refleja el trastorno de acumulación y el trastorno obsesivo compulsivo de su madre. Realiza un pacto con su madre para poner orden en casa y dejar algo de espacio para vivir mejor. La artista documenta ese proceso.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	Completa escenificación. La artista realiza autorretratos en los que aparece posando siempre de frente a la cámara. Los paisajes en los que se sitúa no parecen intervenidos. La luz que utiliza es generalmente la luz ambiente, aunque en algunas imágenes se percibe el uso de iluminación de relleno.	Son retratos directos, frontales, a manera de fotografía de filiación.	Imágenes directas, sin manipulación de la escena ni de la luz o efectos adicionales en la imagen. Retratos no escenificados.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	Sí.	Sí, aparece como un personaje más de la serie.	No aparece.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	En la última imagen de la serie aparece su hija.	Esposa, hijos, nueras, nietos.	Madre (principalmente). Pero también la pareja de ésta y el hijo de ambos.
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	Hija.	Esposa, hijos, nueras, nietos.	Madre.
<b>Espacio representado</b>	Espacios abiertos, naturales, exteriores.	—	Principalmente los interiores de la vivienda familiar: dormitorios y salón. También el jardín y las zonas verdes que rodean la casa.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	Sí.	Sí.
<b>Observaciones</b>	La serie conformada de nueve imágenes, se completa a su vez con un video, una serie de dibujos y esculturas en gres.	Con el paso del tiempo y con la llegada de internet, la publicación de las nuevas fotografías del proyecto en la web se convirtió en parte del ritual familiar. Al inicio del proyecto las imágenes fueron hechas con película fotográfica, actualmente utiliza una cámara digital.	

<b>Autor</b>	Heintz, Suzanne	Hoogland Ivanow, Martina
<b>Proyecto</b>	<i>The Playing House Project: Life once removed</i> , 2000 - en proceso.	<i>Far too close</i> , 2002-2008.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	Utiliza dos maniqués para inventar su propia familia nuclear. Uno de un hombre que representa a su esposo y otro de una niña de ocho años que representa a su hija. Realiza retratos con ambos en situaciones que reproducen escenas del estereotipo de la familia feliz norteamericana. Su proyecto es una forma crítica de posicionarse ante la presión social que recibe para formar una familia y este hecho como sinónimo de felicidad y de realización.	Juega con la idea de la distancia entre el sentido geográfico y el sentido emocional-familiar. A partir de paisajes lejanos retrata la extrañeza que lo remota también refleja en las interacciones familiares.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	Completa escenificación. La artista dirige y controla toda la toma. Uso de iluminación y construcción de escenografías para representar escenas cotidianas.	Poca intervención, no son imágenes altamente codificadas y su intervención se limita más bien a una cuestión técnica de color degradado en la post-producción. En los retratos sí hay poses dirigidas pero también construye instantes que pretenden aparentar la idea de un momento congelado en el tiempo.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	Sí.	No aparece.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	Esposo e hija (imaginarios).	Familia inmediata. Probablemente pareja, hijo, madre y tía.
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	Esposo e hija (imaginarios).	—
<b>Espacio representado</b>	Interior de la casa familiar, todos sus espacios: dormitorios, baño, cocina, salón, etc. Y también espacios públicos y paisajes.	El espacio principal es el paisaje, naturaleza y espacios abiertos. Los espacios interiores apenas se descifran como parte del salón o de un dormitorio.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	No está claro. Sobre todo por las imágenes de retratos familiares que se intercalan con los paisajes.
<b>Observaciones</b>		

<b>Autor</b>	Kirchuk, Alejandro	Laguillo, Camino	Landau Connolly, Pamela
<b>Proyecto</b>	<i>La noche que me quieras</i> , o también, <i>Nunca te abandono</i> , 2009-2011.	<i>La casa</i> , 2009-2012.	<i>Gone Home</i> , 2014.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	Fotografía la vida cotidiana de sus abuelos, centrado en el modo en que el abuelo cuida de su mujer durante más de 6 años en los que ella sufre por la enfermedad de Alzheimer.	Fotografía la casa familiar y las dinámicas cotidianas que se dan en ella a partir del recuerdo de su padre que acaba de fallecer.	La casa vacía, el silencio y el espacio que queda en casa después de que sus tres hijas han crecido y han ido a vivir fuera.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	Retratos no escenificados.	Muy poca intervención por parte de la autora. Pocas imágenes dirigidas	Poca intervención, no son imágenes altamente escenificadas salvo por los retratos en los que las hijas posan mirando directamente a la cámara.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	No aparece.	No aparece.	No aparece.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	Abuelos.	Madre, hermanos, sobrinos, hijos.	Hijas, esposo.
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	Abuelos.	Padre	Hijas.
<b>Espacio representado</b>	Interior de la vivienda familiar. Salón, cocina y dormitorios.	Todos los espacios de la casa familiar: dormitorios, cocina, patio, corredores, cocina, etc.	Detalles del salón familiar y del patio.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	Sí.	Sí.
<b>Observaciones</b>			

Autor	Ledare, Leigh	Llonch, Miquel	Mann, Sally
Proyecto	<i>Pretend You're Actually Alive</i> , 2000-2008.	<i>In the fields of gold</i> , 2005-2011.	<i>Immediate family</i> , 1984-1994.
Temática representada en la serie fotográfica	Hace fotografías de su madre teniendo sexo con sus amantes.	El paisaje nocturno de su ciudad natal como escenario para retratos de su familia. El lugar como espacio que contiene a la tribu.	Fotografía la vida cotidiana de sus hijos en el ambiente natural, casi salvaje en el que crecieron. Registra toda una serie de actividades que realizan sus hijos, desde juegos, comidas, sueño y el aspecto más relevante de su obra es que en gran parte de las imágenes los niños aparecen desnudos.
Escenificación de la toma fotográfica / La pose	Las imágenes responden más a la estética de la fotografía de instante, pero por el encuadre que usa el fotógrafo y por la temática, se percibe que hay consciencia por parte de la madre de que está siendo fotografiada.	La intervención se da sólo en el modo en que dirige a los personajes que posan para él. Las posiciones son generalmente rígidas y lo espontáneo sólo existe de manera discreta en los retratos de los niños.	Son imágenes que parecen de instantes pero al mismo tiempo los niños colaboran activamente en la realización de las tomas. Posan y realizan las actividades que la madre dirige. Tanto los escenarios como la luz en las imágenes, son naturales.
Presencia del artista en la imagen	No aparece.	No aparece.	No aparece.
Miembros de la familia retratados	Madre.	Padres, hermanos y amigos, además de familia extendida sin especificar.	Hijos.
Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto	Madre.	—	Hijos.
Espacio representado	El dormitorio, la cama.	Sólo la periferia de la ciudad, un espacio de naturaleza.	Interiores del hogar familiar: dormitorios o el salón. Pero sobre todo los espacios de juego en exteriores, como el patio, el río y las zonas boscosas alrededor de la casa.
¿Imágenes concebidas para ser expuestas?	Sí.	Sí.	Sí.
Observaciones			<i>Immediate Family</i> es uno de los proyectos artísticos más polémicos sobre el retrato infantil. La autora ha sido acusada de explotar a sus hijos y de promover la pornografía infantil a partir de sus retratos.

<b>Autor</b>	Marder, Malerie	Matthew, Annu Palakunnathu
<b>Proyecto</b>	<i>Nine</i> , 2006.	<i>Fabricated Memories</i> , 1997-2000.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	Narrativa sobre el embarazo, desde la que acentúa aspectos relacionados con el cuerpo, la sensualidad y las emociones alrededor del hecho de ser madre.	A partir de imágenes del álbum familiar, retoma antiguas imágenes de su padre y también otras imágenes en las que aparece la artista cuando era niña. Une a ambos personajes por medio de edición digital para producir recuerdos de momentos de felicidad que nunca existieron, pues el padre murió cuando la artista era aún una niña.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	Todas son escenificaciones en las que aparece la artista y en algunas imágenes también su esposo. Pretende recrear fotografías de instantes pero también hay imágenes en las que la mirada se dirige a la cámara. Utiliza siempre luz natural y pareciera no alterar los escenarios.	Las reconstrucciones digitales reproducen la pose típica de las fotografías de un álbum familiar y en alguna imagen parece ser la representación de un instante. Pero por ser reconstrucciones digitales, se puede considerar todo como una escenificación.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	Sí.	Sí, retoma imágenes de cuando era niña.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	Esposo.	Padre.
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	La autora	Padre.
<b>Espacio representado</b>	Interiores domésticos: el dormitorio y un espacio que se adivina como el comedor. También espacios naturales exteriores.	Espacios exteriores, públicos: plazas, el exterior de una casa, un muelle, parque infantil, una calle, etc.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	No / Retoma imágenes del álbum de familia y las interviene.
<b>Observaciones</b>		

<b>Autor</b>	McGinley, Ryan	Meyer, Pedro
<b>Proyecto</b>	<i>The Kids Are All Right</i> , 1998-2003.	<i>Fotografía para recordar</i> , 1990.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	Realiza un extenso proyecto fotográfico en el que documenta la vida que lleva con el grupo de amigos que conforman su familia elegida, y con los que convive en la ciudad de Nueva York. Sus imágenes registran tanto la vida sexual como las fiestas, los juegos, el consumo de drogas, la pinta de grafitis y demás actividades de su entorno inmediato.	El proceso de la enfermedad primero de su padre y después de su madre, hasta la muerte de ambos.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	Combina poses en los retratos de sus amigos con imágenes de instantes. También dirige acciones pero en el resultado no se advierte tal dirección.	Retratos no escenificados en gran parte del proyecto. Hay muy pocas imágenes en las que los sujetos principales posan. Todo el proyecto tiene una estética fotográfica documentalista.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	Sí, aparece como un personaje más de la serie.	No aparece.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	Familia elegida conformada por su grupo de amigos.	Padre y madre.
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	Amigos.	Padre y madre.
<b>Espacio representado</b>	Combina espacios interiores con espacios urbanos. En el caso de los interiores se centra en dormitorios y salón. El espacio urbano sirve también como escenario: azoteas de edificios, callejones, aceras, etc. Hay algunas imágenes de la serie que son realizadas en espacios naturales, como lagos y árboles, pero son las que menos aparecen en la serie.	El hogar de sus padres principalmente: dormitorios y salón. Pero también otros espacios, como el hospital y el cementerio.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	Sí / La mayor parte de las imágenes.
<b>Observaciones</b>		Todas las fotografías provienen de un soporte analógico, película blanco y negro que fue digitalizada para crear un video. Por otra parte la mayor parte de la obra fotográfica está conformada por las fotografías del autor, pero al inicio de la narración integra imágenes del álbum de familia.

Apéndice 2. Tabla resumen del análisis de la obra fotográfica

<b>Autor</b>	Molina Tondopó, Roberto	Moscovitch, Keren	Murray, Katie
<b>Proyecto</b>	<i>La casita de turrón</i> , 2009-2014.	<i>Me into you</i> , 2008-2010.	<i>Gazelle</i> , 2012.
<b>Temática representada en la serie fotográfica</b>	Retrata a sus dos sobrinos construyendo una narrativa sobre el tránsito entre la infancia y la adolescencia a través de las actividades cotidianas que se suceden entre juegos y fantasías.	Fotografía a los hombres con los que tiene sexo a partir de un acuerdo con su esposo para transformarse de la monogamia al sexo abierto. El proyecto es un modo de evidenciar una posición de reacción contra la norma dictada sobre las relaciones monógamas.	La contradicción entre el placer de la maternidad y el peso de llevar adelante esa tarea, es representada a través del esfuerzo físico que realiza la artista en una máquina de ejercicios colocada en el salón de su casa.
<b>Escenificación de la toma fotográfica / La pose</b>	Altamente escenificadas, con poses dirigidas. Aunque hay imágenes que parecen retratar un instante, los juegos y actividades se entienden escenificados.	Aunque la estética es más cercana a lo documental, las imágenes se entienden posadas, aunque ninguna persona dirija su mirada a la cámara.	Completa escenificación. La autora está de frente a la cámara y organiza su narrativa a través de un guión perfectamente estructurado. Planea tanto la angulación de la cámara, la luz en el espacio y en alguna medida, la presencia de sus hijos.
<b>Presencia del artista en la imagen</b>	No aparece.	No se ve su rostro, aunque sí partes de su cuerpo.	Sí.
<b>Miembros de la familia retratados</b>	Sobrinos.	Amantes ocasionales.	Hijos.
<b>Miembro de la familia a quien se dedica el proyecto</b>	Sobrinos.	Amantes ocasionales.	Hijos.
<b>Espacio representado</b>	Principalmente el interior de la vivienda familiar: salón, dormitorios, cocina y el patio de la casa.	El dormitorio, la cama.	Salón de la casa familiar.
<b>¿Imágenes concebidas para ser expuestas?</b>	Sí.	Sí.	Sí.
<b>Observaciones</b>			Aunque la pieza es un video, la artista hace uso de la fotografía fija como proceso de documentación de la obra.





## Apéndice 3. Gráficas

**Autores, procedencia y temáticas abordadas en los proyectos estudiados.**



## Sobre la selección de autores y su procedencia

**Artistas analizados: 44**

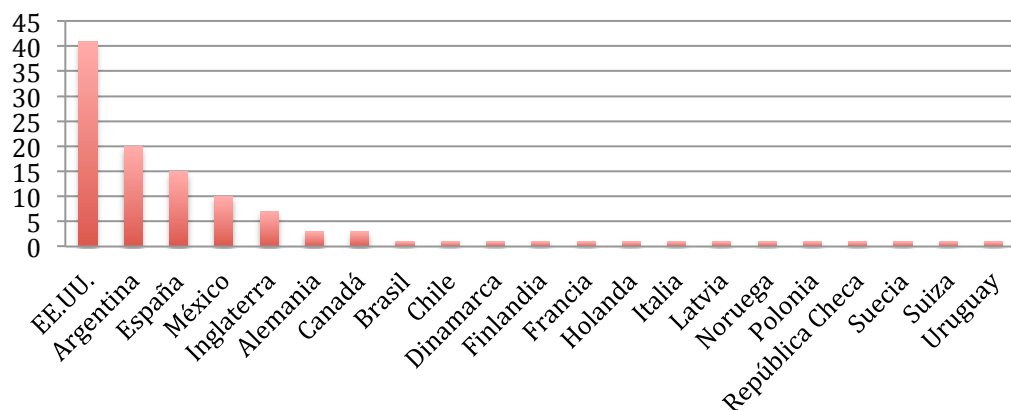
**Artistas incluidos como otras referencias: 67**

**Total de artistas en la investigación: 111**

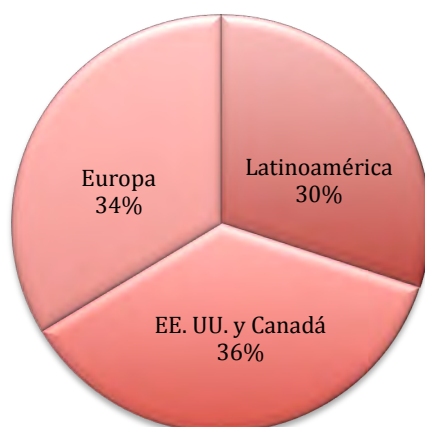
**Países de procedencia: 21**

Alemania, Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Dinamarca, EE.UU., España, Finlandia, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, Latvia, México, Noruega, Polonia, República Checa, Suecia, Suiza y Uruguay.

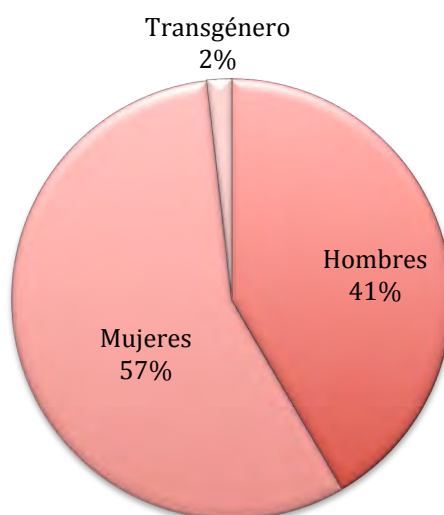
### Autores por lugar de producción



## **Autores por lugar de producción**

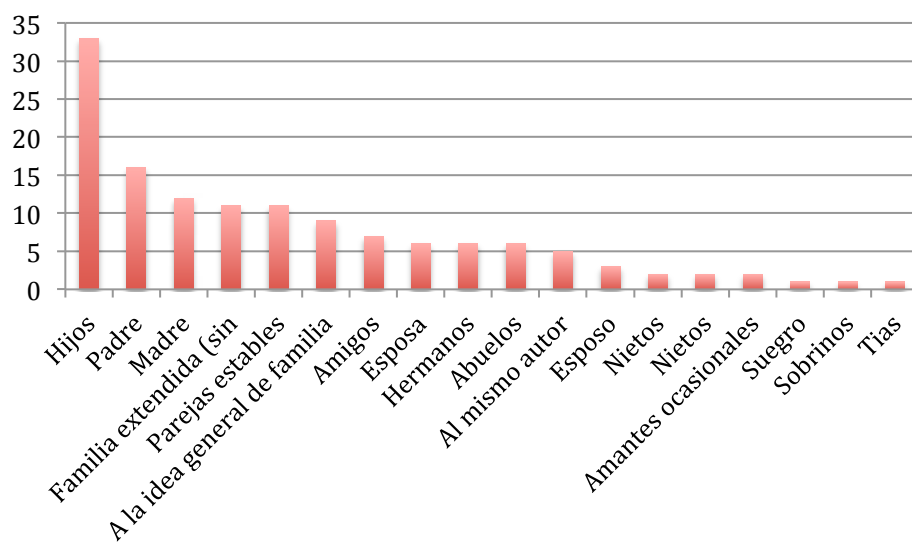


## **Autores según su sexo**

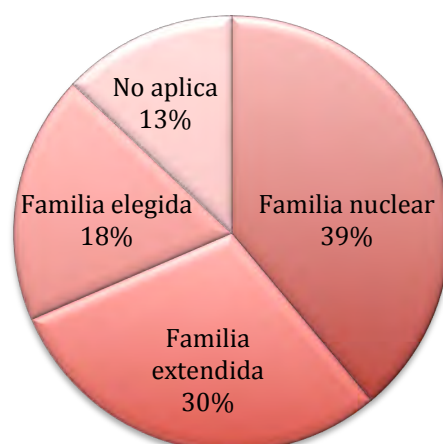
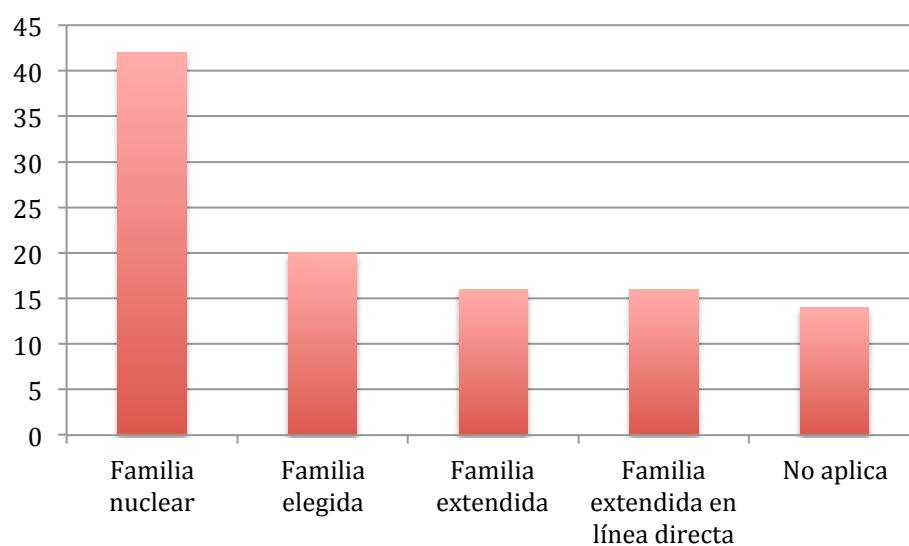


## Sobre el miembro de la familia a quien se dedica el proyecto fotográfico

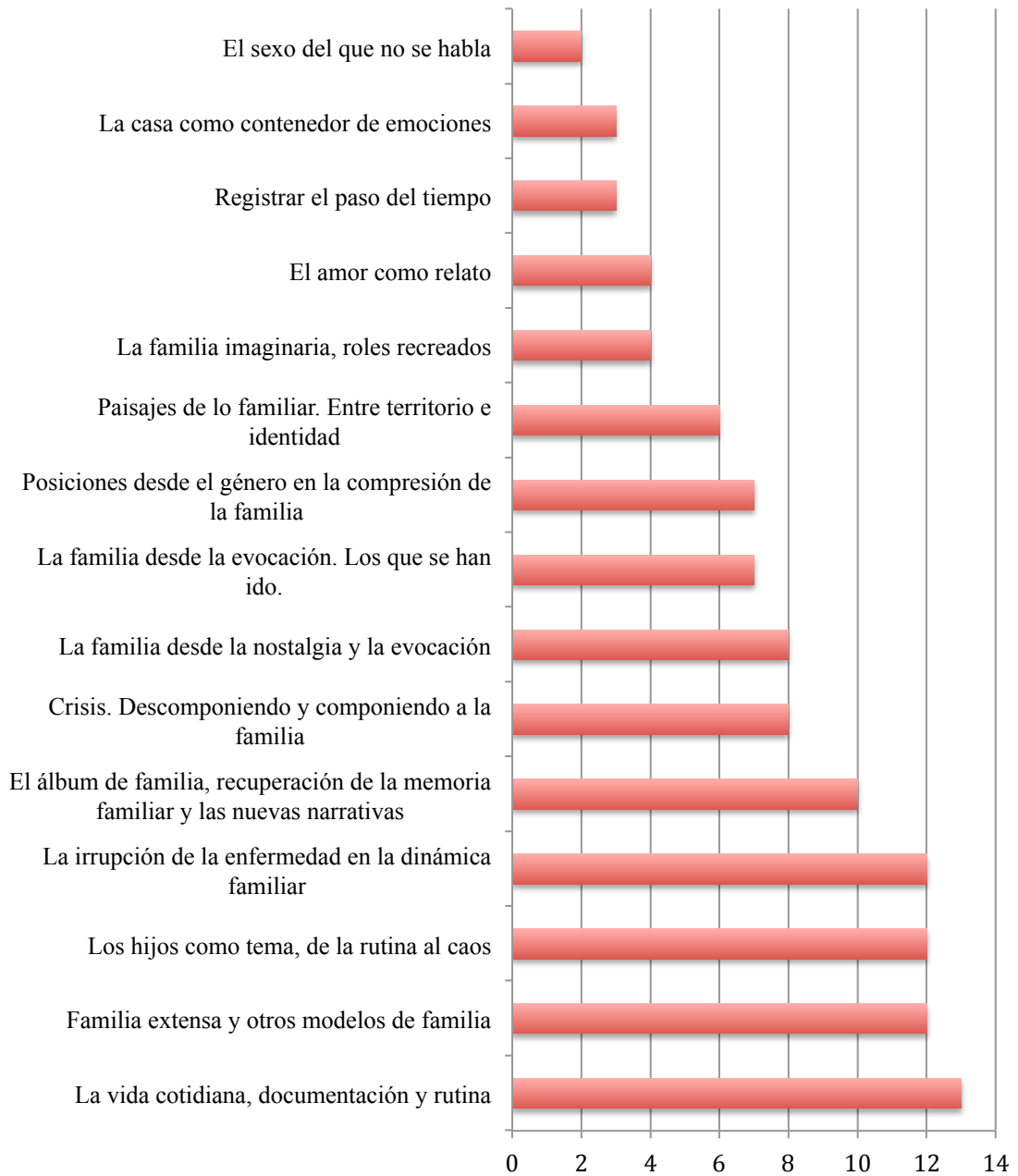
Familia nuclear	Esposa Esposo Hijos
Familia extendida en línea directa	Madre Padre Hermanos Abuelos Nietos
Familia extendida	Familia extendida (sin especificar miembros) Suegro Sobrinos Nietos Tías
Familia elegida	Amantes ocasionales Parejas estables heterosexuales y homosexuales Amigos
Otros	Al mismo autor A la idea general de familia



## Sobre el tipo de estructura familiar presente en las imágenes



## Sobre las temáticas representadas







## Apéndice 4. Lista de autores



## Apéndice 4. Lista de autores

Abreviaciones: Año de n.= Año de nacimiento; Ap.= Ubicación en apartado de la tesis; e.p.= en proceso; h= Hombre; m= Mujer; S.= Sexo; tg= Transgénero

Apellido, nombre	S	País de origen	Año de n.	Título del proyecto	Año de creación	Página web	Ap.
<b>Almendros, Alfonso</b>	h	España	1981	<i>Family Reflections</i>	2011-2013	<a href="http://www.alfonsoalmendros.com/">http://www.alfonsoalmendros.com/</a>	1.2
<b>Álvarez Errecalde, Ana</b>	m	Argentina	1973	<i>El nacimiento de mi hija</i>	2005	<a href="http://alvarezerrcalde.com/">http://alvarezerrcalde.com/</a>	3.1
<b>Álvarez, Daniel S.</b>	h	España	1983	<i>Oku he</i>	2008-2012		5.2
<b>Anderson, Christopher</b>	h	Canadá	1970	<i>Son</i>	2008-2011	<a href="http://www.christopherandersonphoto.com/">http://www.christopherandersonphoto.com/</a>	3.2
<b>Antoni, Janine</b>	m	EE.UU.	1964	<i>Inhabit; Lattice; One Another</i>	2008-2009		3.3
Balcus, Arnis	h	Latvia	1978	<i>Myself, Friends, Lovers and Others</i>	2000-2004	<a href="http://www.balcus.lv/">http://www.balcus.lv/</a>	1.3
<b>Barney, Tina</b>	m	EE.UU.	1945	<i>Theater of Manners</i>	1982 - e.p.	<a href="http://www.tinabarney.com">www.tinabarney.com</a>	1.1
Bellusci, Valeria	m	Argentina	1970	<i>Once llamas</i>	2015		3.2
<b>Bernabeu, Mira</b>	h	España	1969	<i>Mise en scène I</i>	1996		1.3
<b>Billingham, Richard</b>	h	Inglaterra	1970	<i>Ray's a Laugh</i>	1990-1996		1.2
<b>Blackmon, Julie</b>	m	EE.UU.	1966	<i>Domestic Vacations</i>	2008 - e.p.	<a href="http://www.julieblackmon.com/">http://www.julieblackmon.com/</a>	3.2
<b>Blum, Aaron</b>	h	EE.UU.	1983	<i>Born and Raised</i>	2007 - e.p.	<a href="http://aaronblumphoto.com/">http://aaronblumphoto.com/</a>	6.2
Bonillas, Iñaki	h	México	1981	<i>Fisiología del matrimonio</i>	2007-2012		2.1
Bresani, Bruno	h	Brasil	1973	<i>Los hijos que nunca tuve</i>	2014 - e.p.	<a href="https://brunobresani.com">https://brunobresani.com</a>	1.4
Brotherus, Elina	m	Finlandia	1972	<i>Annonciation</i>	2009-2013	<a href="http://www.elinabrotherus.com/">http://www.elinabrotherus.com/</a>	3.1
<b>Busquets, Dante</b>	h	México	1969	<i>Sateluco</i>	2005 - e.p.	<a href="http://dante-busquets.net/">http://dante-busquets.net/</a>	6.2
<b>Cárdenas Palacios, Alejandra</b>	m	México	1991	<i>Mis seres queridos</i>	2011-2014	<a href="http://www.alejandracardenaspalacios.com/">http://www.alejandracardenaspalacios.com/</a>	2.2
<b>Carp, Sarah</b>	m	Suiza	1981	<i>Donneuse apparentée</i>	2008-2009	<a href="http://www.sarahcarp.com/">http://www.sarahcarp.com/</a>	4.1
Carucci, Elinor	m	Israel (vive en EE.UU.)	1971	<i>Mother</i>	2004-2013	<a href="http://www.elinorcarucci.com">http://www.elinorcarucci.com</a>	3.1
<b>Casas Broda, Ana</b>	m	España	1965	<i>Kindervunsch</i>	2007-2013	<a href="http://www.anacasasbroda.com/">http://www.anacasasbroda.com/</a>	3.1
Clark, Larry	h	EE.UU.	1943	<i>Tulsa</i>	1963-1971	<a href="http://larryclark.com/">http://larryclark.com/</a>	1.3

## Apéndice 4. Lista de autores

Abreviaciones: Año de n.= Año de nacimiento; Ap.= Ubicación en apartado de la tesis; e.p.= en proceso; h= Hombre; m= Mujer; S.= Sexo; tg= Transgénero

Apellido, nombre	S	País de origen	Año de n.	Título del proyecto	Año de creación	Página web	Ap.
Clayton, Lenka	m	Inglaterra	1977	<i>The Distance I Can Be From My Son</i>	2013	<a href="http://www.lenkaclayton.com">http://www.lenkaclayton.com</a>	3.3
Connell, Kelli	m	EE.UU.	1974	<i>Double life</i>	2002-2015	<a href="http://kelliconnell.com">http://kelliconnell.com</a>	1.4
Contreras, Liliana	m	Argentina	1972	<i>Papá y mamá</i>	2000-2002	<a href="http://lilianacontrerafotografias.blogspot.com">http://lilianacontrerafotografias.blogspot.com</a>	1.1
<b>Copich, Susan</b>	m	EE.UU.	1968	<i>Domestic Bliss</i>	2010-2014	<a href="http://www.susancopich.com">www.susancopich.com</a>	1.2
<b>Costa, Matías</b>	h	Argentina	1973	<i>The family project</i>	2012 - e.p.	<a href="http://www.matiastcosta.com/">http://www.matiastcosta.com/</a>	6.2
D'Alessandro, Susanna	m	Italia	1990	<i>Living in a fishbowl</i>	2014-2016		4.1
Dell'Oro, Gerardo	h	Argentina	1966	<i>Imágenes en la memoria</i>	2011		2.2
Deutsch, Todd	h	EE.UU.	1969	<i>Family Days</i>	2003 - e.p.	<a href="http://www.todddeutsch.com">http://www.todddeutsch.com</a>	3.2
<b>Drucker, Zackary y Ernst, Rhys</b>	tg	EE.UU.	1983 y 1982	<i>Relationship</i>	2008-2013	<a href="http://rhysernst.com/">http://rhysernst.com/</a>	1.3
DuBois, Doug	h	EE.UU.	1960	<i>All the days and nights</i>	2009	<a href="http://dougdubois.com">http://dougdubois.com</a>	1.1
Estalles, Cecilia	m	Argentina	1982	<i>La profundidad de las cosas</i>	2013		4.1
Estol, Martín	h	Argentina	1973	<i>Violeta</i>	2004-2010	<a href="http://www.martineistol.com.ar">http://www.martineistol.com.ar</a>	3.2
Eyre, Janieta	m	Inglaterra	1966	<i>Motherhood</i>	2000-2002	<a href="http://www.janietaeyre.com">http://www.janietaeyre.com</a>	3.3
Fessler, Ann	m	EE.UU.	1945	<i>Along the Pale Blue River; A girl like her; y Cliff &amp; Hazel</i>	1995-2011	<a href="http://www.annfessler.com">http://www.annfessler.com</a>	1.3
Fleming-Ives, Martha	m	EE.UU.	1983	<i>Red parts whole</i>	2010 - e.p.	<a href="http://www.marthaflemingives.com">http://www.marthaflemingives.com</a>	1.2
Formiguera, Pere	h	España	1952-2013	<i>Cronos</i>	1990-2011	<a href="http://www.pereformiguera.com/">http://www.pereformiguera.com/</a>	4.2
Frazier, LaToya Ruby	m	EE.UU.	1982	<i>The Notion of Family</i>	2002-2009	<a href="http://www.latoyarubyfrazier.com/">http://www.latoyarubyfrazier.com/</a>	1.2
<b>Frías, Verónica Ruth</b>	m	España	1978	<i>A 153 centímetros sobre la tierra</i>	2014	<a href="http://cargocollective.com/veronicaruthfrias">http://cargocollective.com/veronicaruthfrias</a>	3.3
Gabrel-Kamińska, Alina	m	Polonia	1980	<i>Lenki i Tymianka</i>	2014 - e.p.	<a href="https://lenkitymianki.wordpress.com">https://lenkitymianki.wordpress.com</a>	3.2
Gearon, Tierney	m	EE.UU.	1963	<i>The mother project</i>	2007	<a href="http://www.tierneygearon.com/">http://www.tierneygearon.com/</a>	1.1
Gent, Aron	h	EE.UU.	1975	<i>The Suzie Project</i>	2009	<a href="http://arongent.com/">http://arongent.com/</a>	4.1
<b>Goldberg, Diego</b>	h	Argentina	1946	<i>La flecha del tiempo</i>	1976 - e.p.	<a href="http://www.diegogoldberg.com/">http://www.diegogoldberg.com/</a>	4.2

## Apéndice 4. Lista de autores

Abreviaciones: Año de n.= Año de nacimiento; Ap.= Ubicación en apartado de la tesis; e.p.= en proceso; h= Hombre; m= Mujer; S.= Sexo; tg= Transgénero

Apellido, nombre	S	País de origen	Año de n.	Título del proyecto	Año de creación	Página web	Ap.
Goldin, Nan	m	EE.UU.	1953	<i>The Ballad of sexual dependency</i>	1971-1985		1.3
Gowin, Emmet	h	EE.UU.	1941	<i>s/t</i>	1964 - e.p.		1.1
Guaus, Roger	h	España	1972	<i>L'inassolible</i>	2012	<a href="http://www.rogerguaus.com/">http://www.rogerguaus.com/</a>	1.2
<b>Hampton, Léonie</b> (antes: Léonie Purchas)	m	EE.UU.	1978	<i>In the shadow of things</i>	2007-2011	<a href="http://www.leoniehampton.com">http://www.leoniehampton.com</a>	4.1
<b>Heintz, Suzanne</b>	m	EE.UU.	1965	<i>The Playing House Project: Life once removed</i>	2000 - e.p.	<a href="http://suzanneheintz.com/">http://suzanneheintz.com/</a>	1.4
<b>Hoogland Ivanow, Martina</b>	m	Suecia	1973	<i>Far too close</i>	2002-2008	<a href="http://www.martinahoo glandivanow.com/">http://www.martinahoo glandivanow.com/</a>	6.2
Hüning, Fred	h	Alemania	1966	<i>Drei</i>	2010-2013	<a href="http://fredhuening.de">http://fredhuening.de</a>	3.2
<b>Kirchuk, Alejandro</b>	h	Argentina	1987	<i>La noche que me quieras, o también, Nunca te abandono</i>	2009-2011	<a href="http://alejandrokirchuk.com/">http://alejandrokirchuk.com/</a>	4.1
Kotak, Marni	m	EE.UU.	1974	<i>The Birth of Baby X</i>	2011		3.3
Laboile, Alain	h	Francia	1968	<i>La famille</i>	2012 - e.p.	<a href="http://www.laboile.com">http://www.laboile.com</a>	3.3
<b>Laguillo, Camino</b>	m	España	1971	<i>La casa</i>	2009-2012	<a href="http://www.caminolaguillo.com/">http://www.caminolaguillo.com/</a>	6.1
Lamarca, Alicia	m	España	1975	<i>En Berlín</i>	2005	<a href="http://www.alicia-lamarca.com">http://www.alicia-lamarca.com</a>	4.1
<b>Landau Connolly, Pamela</b>	m	EE.UU.	1959	<i>Gone Home</i>	2014	<a href="http://www.pamconnollyphoto.com/">http://www.pamconnollyphoto.com/</a>	6.1
Lange, Margaret M. De	m	Noruega	1963	<i>Daughters</i>	1993-2002	<a href="http://www.margaretdelange.com/">http://www.margaretdelange.com/</a>	3.2
<b>Ledare, Leigh</b>	h	EE.UU.	1976	<i>Pretend You're Actually Alive</i>	2000-2008		5.1
<b>Llonch, Miquel</b>	h	España	1963	<i>In the fields of gold</i>	2005-2011	<a href="http://www.miquelllonch.com/">http://www.miquelllonch.com/</a>	6.2
López Ortega, Claudia	m	México	1979	<i>El paraíso</i>	2015 - e.p.	<a href="http://www.claudialopez.com">http://www.claudialopez.com</a>	6.2
Losada, Sebastián	h	Argentina	1980	<i>Intimidación familiar</i>	2013		1.1
Lozano Marmolejo, Abigail	m	México	1992	<i>Juntas</i>	2015	<a href="http://www.abigailmarmolejo.com/">http://www.abigailmarmolejo.com/</a>	1.1
Lutz, Joshua	h	EE.UU.	1975	<i>Hesitating Beauty</i>	2012	<a href="http://www.joshualutz.com">http://www.joshualutz.com</a>	4.1
<b>Mann, Sally</b>	m	EE.UU.	1951	<i>Immediate family</i>	1984-1994	<a href="http://sallymann.com/">http://sallymann.com/</a>	3.2

## Apéndice 4. Lista de autores

Abreviaciones: Año de n.= Año de nacimiento; Ap.= Ubicación en apartado de la tesis; e.p.= en proceso; h= Hombre; m= Mujer; S.= Sexo; tg= Transgénero

Apellido, nombre	S	País de origen	Año de n.	Título del proyecto	Año de creación	Página web	Ap.
<b>Marder, Malerie</b>	m	EE.UU.	1971	<i>Nine</i>	2006	<a href="http://www.maleriemarder.com/">http://www.maleriemarder.com/</a>	3.1
Martínez Velázquez, Yael	h	México	1984	<i>La casa que sangra</i>	2012 - e.p.	<a href="http://yaelmartinez.com/">http://yaelmartinez.com/</a>	2.2
Marty, Enrique	h	España	1969	<i>Manipulated Album</i>	1999	<a href="http://www.enriquemarty.com">http://www.enriquemarty.com</a>	2.1
Mastrosimone, Verónica	m	Argentina	1972	<i>La familia</i>	2015	<a href="http://www.veromastro.com.ar">http://www.veromastro.com.ar</a>	1.2
Matar, Diana	m	EE.UU.	1974	<i>Evidence</i>	2008-2014	<a href="http://www.dianamatar.com">http://www.dianamatar.com</a>	2.2
<b>Matthew, Annu Palakunnathu</b>	m	Inglaterra	1964	<i>Fabricated Memories</i>	1997-2000	<a href="http://www.annumathew.com/">http://www.annumathew.com/</a>	2.1
<b>McGinley, Ryan</b>	h	EE.UU.	1977	<i>The Kids Are All Right</i>	1998-2003	<a href="http://ryanmcginley.com">http://ryanmcginley.com</a>	1.3
Medina, Elsa	m	México	1952	<i>Sin título</i>	2000-2010		4.1
<b>Meyer, Pedro</b>	h	España	1935	<i>Fotografía para recordar</i>	1990	<a href="http://www.pedromeyer.com/">http://www.pedromeyer.com/</a>	4.1
<b>Molina Tondopó, Roberto</b>	h	México	1978	<i>La casita de turrón</i>	2009-2014		1.1
Morín, Lorena	m	España	1973	<i>Seeing you</i>	2007- e.p.		1.1
<b>Moscovitch, Keren</b>	m	Israel (vive en EE.UU)	1978	<i>Me into you</i>	2008-2010	<a href="http://kerenmoscovitch.com/">http://kerenmoscovitch.com/</a>	5.1
<b>Murray, Katie</b>	m	EE.UU.	1974	<i>Gazelle</i>	2012	<a href="http://katiemurray.com">http://katiemurray.com</a>	3.3
Muzzio, Gabriela	m	Argentina	1969	<i>Los abrazos</i>	1999-2011	<a href="http://gabriela-muzzio.blogspot.com">http://gabriela-muzzio.blogspot.com</a>	2.1
Nelson, Alex	h	EE.UU.	1989	<i>From here on out</i>	2009 - e.p.	<a href="http://www.alexnelsonphoto.com">http://www.alexnelsonphoto.com</a>	1.2
Neme, Helena	m	Uruguay	1974	<i>Deseos y temores</i>	2014		1.3
Ogier-Bloomer, Anna	m	EE.UU.	1983	<i>Letdown</i>	2013	<a href="http://www.annaogierbloomer.com">http://www.annaogierbloomer.com</a>	3.1
Ortiz, Eugènia	m	España	1973	<i>Grávida</i>	2010		3.1
<b>Pepe, Dita</b>	m	República Checa	1973	<i>Self Portraits with Men</i>	2003 - e.p.	<a href="http://www.ditapepe.cz/">http://www.ditapepe.cz/</a>	1.4
Peralta, Isolina	m	Argentina	1913	<i>Punto ciego</i>	2016	<a href="http://isolinaperalta.tumblr.com/">http://isolinaperalta.tumblr.com/</a>	2.1
Pousthomis, Nicolás	h	Argentina	1975	<i>Gloria</i>	2013-2014		1.3
Pye, Nicholas y Pye, Sheila	h, m	Inglaterra-Canadá	1976 y 1978	<i>Sitting on a Unicorn</i>	2004	<a href="http://www.nickandsheila.com">http://www.nickandsheila.com</a>	5.2

## Apéndice 4. Lista de autores

Abreviaciones: Año de n.= Año de nacimiento; Ap.= Ubicación en apartado de la tesis; e.p.= en proceso; h= Hombre; m= Mujer; S.= Sexo; tg= Transgénero

Apellido, nombre	S	País de origen	Año de n.	Título del proyecto	Año de creación	Página web	Ap.
Quieto, Lucila	m	Argentina	1977	<i>Arqueología de la ausencia</i>	1999-2001	<a href="http://casanovaarqueologia.blogspot.com.co">http://casanovaarqueologia.blogspot.com.co</a>	2.2
Radcliffe, Jack	h	EE.UU.	1950	<i>Alison</i>	1996 - e.p.	<a href="http://www.jackradcliffe.org">http://www.jackradcliffe.org</a>	2.1
Reynoso, Cecilia	m	Argentina	1980	<i>Los Flores y las flores</i>	2015	<a href="http://www.ceciliareynoso.com.ar/">http://www.ceciliareynoso.com.ar/</a>	1.1
Sablin, Nadia	m	Rusia (vive en EE.UU.)	1980	<i>Aunties</i>	2008-2015	<a href="http://www.nadiasablin.com/">http://www.nadiasablin.com/</a>	1.1
Saénz, Jorge	h	Argentina	1958	<i>Todos los pájaros crecen</i>	1985-2002		2.1
Sancari, Mariela	m	Argentina	1976	<i>Moisés</i>	2013	<a href="http://marielasancari.com/">http://marielasancari.com/</a>	2.2
Sanguinetti, Alessandra	m	Argentina	1968	<i>The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of their Dreams</i>	1999-2005	<a href="http://alessandrasanguinetti.com">http://alessandrasanguinetti.com</a>	2.1
Schlör, Tatjana	m	España	1975	<i>Welt</i>	2012 - e.p.	<a href="http://tatjanaschloer.com">http://tatjanaschloer.com</a>	3.2
Schwartz, Robin	m	EE.UU.	1957	<i>Amelia and the Animals</i>	2002 - e.p.	<a href="http://robinschwartz.net">http://robinschwartz.net</a>	3.2
Sheldon, Aaron	h	EE.UU.	1979	<i>Small Steps Are Giant Leaps</i>	2015 - e.p.	<a href="http://www.smallstepsa-regiantleaps.com">http://www.smallstepsa-regiantleaps.com</a>	3.2
Sobol, Jacob Aue	h	Dinamarca	1976	<i>Sabine</i>	2000-2003	<a href="http://auesobol.dk/">http://auesobol.dk/</a>	5.2
Sohier, Sage	m	EE.UU.	1954	<i>Witness to Beauty</i>	1994-2014	<a href="http://www.sagesohier.com">http://www.sagesohier.com</a>	4.2
Sultan, Larry	h	EE.UU.	1946-2009	<i>Pictures From Home</i>	1983-1992	<a href="http://larrysultan.com">http://larrysultan.com</a>	1.1
Tanoira, Inés	m	Argentina	1979	<i>Adentro</i>	2011	<a href="http://www.inestanoira.com.ar/">http://www.inestanoira.com.ar/</a>	6.1
Theunissen, Berber	m	Holanda	1989	<i>Frisson. A shiver of pleasure</i>	2014	<a href="http://www.berbertheunissen.nl">http://www.berbertheunissen.nl</a>	5.2
Tillmans, Wolfgang	h	Alemania	1968	<i>If one thing matters, everything matters</i>	2003		1.3
Toledano, Phillip	h	Inglaterra	1968	<i>Days with my father</i>	2008		4.1
Udall, Tyler	h	Canadá	1979	<i>Auguries of Innocence</i>	2015	<a href="http://tylerudall.com">http://tylerudall.com</a>	1.3
Verburg, JoAnn	m	EE.UU.	1950	<i>Jim</i>	1988 - e.p.	<a href="http://joannverburg.com">http://joannverburg.com</a>	1.1
Wearing, Gillian	m	Inglaterra	1963	<i>Family Album</i>	2003-2006		2.1
Weber, Martin	h	Chile	1968	<i>Mario. Saved calls</i>	2007-2011	<a href="http://www.webermartin.com">http://www.webermartin.com</a>	4.1
Wittig, Patrick	h	Alemania	1969	<i>Heimweh</i>	1997		2.2

## Apéndice 4. Lista de autores

Abreviaciones: Año de n.= Año de nacimiento; Ap.= Ubicación en apartado de la tesis; e.p.= en proceso; h= Hombre; m= Mujer; S.= Sexo; tg= Transgénero

Apellido, nombre	S	País de origen	Año de n.	Título del proyecto	Año de creación	Página web	Ap.
<b>Yang, Jinna</b>	m	EE.UU.	1988	<i>For my father</i>	2013	<a href="https://projectinspo.com/">https://projectinspo.com/</a>	2.2
<b>Yñán, Román</b>	h	España	1976	<i>Familiar series</i>	2009 - e.p.	<a href="http://www.romanyan.com/">http://www.romanyan.com/</a>	2.1
Yruela, Alba	m	España	1989	<i>Love</i>	2010	<a href="http://www.albayruela.com">http://www.albayruela.com</a>	1.3

**Nota:** Los autores que aparecen marcados en negritas son los que fueron analizados como autores principales en cada apartado de la categorización. Los que no están marcados, son los que se proporcionaron como otras referencias al final de cada subcategoría.



